سلسلة مقدمات موجزة

الفيلم

مايكل وود

ترجمة:

مها حسن بحبوح

سلسلة مقدمات موجزة

الفيلم

مايكل وود

ترجمة: مها حسن بحبوح

مراجعة: محمد فتحي خضر

PN1994. W65125 2021

Wood, Michael

الفيلم / تأليف مايكل وود ؛ ترجمة مها حسن بحبوح ؛ مراجعة محمد فتحي خضر. ـ ط. 1. ـ أبوظبي : دائرة الثقافة والسياحة، كلمة، 2021.

٢٧٠ ص (سلسلة مقدمات موجزة)

ترجمة كتاب: Film: A Very Short Introduction

تدمك: ٩٧٨-٩٩٤٨-٣٣-١٦٠-٥

1- السينما- تاريخ. 2- السينما- الجوانب الاجتماعية. أ- بحبوح، مها حسن. ب- خضر، محمد فتحي. ج- العنوان. د- السلسلة.

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الإنجليزي:

Film: A Very Short Introduction by Michael Wood

صدر بموافقة مكتب تنظيم الإعلام- وزارة الثقافة والشباب- رقم الطلب MC-03-01- 6153358 .

طبع في المتحدة للطباعة والنشر- أبوظبي- 80022220





الفيلم

المحتويات

قائمة الصور التوضيحِيّة

٤- فيلم «فلاحان من الحصن الخفي» Two Peasants *from the Hidden Fortress* ١١٣

Toho/Albex/The Kobal © Collection

٨- بطلــة فيلــم «شــبح داخــل الغـلاف» *Ghost in the Shell* ١٦٣

Manga Entertainment/The © Kobal Collection

٩- الواجهة الخارجية لدار سينما في شيكاغو ١٨٣

Robert Holmes/Corbis ©

١٠- مشهد من فيلم «جان دارك» *Jeanne d'Arc* يظهر فيه صليب ٢٢٧

Société Générale des Films/The © Kobal Collection

تنويه من الناشر

تمهيد

أود الاعتذار عن إغفال ذِكر أمرين في هذا الكتاب، أولهما هو أسماء كل الأفلام والمخرجين والكتّاب والقصص والأفكار والوقائع التي أحببتها لكني لم أجد لها مكاناً في الكتاب؛ لأنني كنت مشغولاً بإيجاد مكان لأمور أخرى. والتبرير العملي لهذا الاستبعاد، بالطبع، هو أن الحياة قصيرة، وكذلك المقدمات الموجزة. غير أن الدواعي العملية لا تمنع المرء من الشعور بقدر يسير من الحزن على مثل هذا الإسقاط.

استقيت الأمثلة التي أوردتها في هذا الكتاب بالأساس من أوروبا وأمريكا الشمالية واليابان. والسبب هو أن هذه الأماكن هي مواطن الأفلام التي أعرفها أفضل معرفة والتي عايشتها لمدة طويلة، ومزية هذا النهج هي ضمان دقة الوصف وتماسك الأفكار. ولكن بما أنه يكاد لا يوجد بلد في العالم لم ينتج أفلاماً، فإن مكامن قصور هذا النهج جلية، وهي تشكِّل مصدر الإغفال الثاني، الأشمل، الذي يدور في ذهني. أو بعبارة أخرى: جزءاً منه؛ لأن هناك العديد من الأفلام الأوروبية والأمريكية الشمالية واليابانية التي لم أشاهدها. ويشمل الإغفال هنا كل الأفلام والمخرجين والكتّاب والقصص والأفكار والوقائع، وبالطبع، العديد من المقوِّمات الأخرى التي لا أعرفها أو التي لم تخطر على بالي. والأرجح أن بعض هذه العناصر مهم، ولو أني استطعت أخذها في الاعتبار لكان من شأنها تغيير نظرتي للأفلام كلياً. وقد أغفلتها بصورة نظرية. ولكن، كما تشير إحدى الأفكار الأساسية في هذا الكتاب، فإنك تستطيع أن تعرف ما لا تراه، لكنك لا تستطيع أن ترى ما تجهله.

وما من شك في استحالة استعراض أو تلخيص عالم الأفلام كله، ولم أحاول ذلك. غير أنني آمل أن يثير عملي هذا أسئلةً حول ما حدث لوسيلة التعبير الفني هذه، وما يحدث عبرها، وكيف أننا بتنا نرى أمراً بديهياً في ما كان يبدو في نظرنا معجزة: صور الحياة وهي تكتسب حركة الحياة ذاتها. فلا شكَّ في أننا نتوهم ما نراه.

الفصل الأول
الأفلام السينمائية

المياه الساكنة

يقف رجل أمام قبر في مقبرة ريفية. الرجل لا يتحرك، لا شيء يتحرك، ولا يوجد طيور، إنه عالم ساكن. بيد أن هذا الرجل شخصية في فيلم سينمائي، وسبق أن رأيناه يتحرك، وسوف يتابع الحركة بعد أن يستفيق من نوبة تأملاته وذكرياته. الفيلم هو «السيد لنكون الشاب» *Young Mr Lincoln* (1939) من إخراج جون فورد John Ford. والرجل الواقف في الصورة هو هنري فوندا Henry Fonda، ويمثل مشهد لنكون المكروب وهو يطيل الوقوف أمام قبر آن روتليدج Ann Rutledge.

تعجبك اللقطة وتكوينها البصري، لذا توقِف الفيلم. والآن يختلف مظهرها والأحاسيس التي تثيرها في نفسك. كيف يحدث ذلك؟ ما الذي اختلف بين صورة ثابتة وأخرى متحركة في مشهد ساكن؟ تواصل عرض الفيلم، ثم توقفه ثانية. هذا صحيح، ثمة اختلاف كبير. وفجأة تدرك السبب. هناك نهر في خلفية الصورة، في الصورة المتحركة أنت تشاهد النهر يتدفق في حين تطفو على سطحه القاتم كتل من الجليد. لكن في الصورة الثابتة لا يبدو حتى أنه نهر، بل يبدو أشبه بقطعة من القماش، ولا يمكنك معرفة أنه نهر إلا عبر الاستقراء.

لوقت طويل، اعتادت شركات الإنتاج السينمائي في كل أنحاء العالم الترويج للأفلام التي تنتجها باستخدام صور فعلية من تلك الأفلام، لكن عن طريق صور فوتوغرافية: صور ثابتة تُظهِر ممثلين ثابتين في أماكنهم، غالباً ما يتخذون أوضاعاً يظهرون فيها وكأنهم يمثلون أحد مشاهد الفيلم، لكن كثيراً أيضاً ما يُصَوَّر الممثلون في مشاهد غير موجودة في الفيلم من الأساس. ولم تكن الملصقات الإعلانية الكبيرة للأفلام تعرض صوراً وإنما تمثيلات تصويرية مثيرة وألواناً بهيجة وصوراً مصممة بسخاء مأخوذة من عالم الرسوم التجارية. وتوحي كلتا الممارستين بأنه لم يكن بوسع لقطة مقتطعة من الفيلم الإعلانَ عن الفيلم على نحو واف، والواقع أنه لم يكن ذلك ممكناً، وليس ممكناً حالياً. فاللقطة الثابتة المأخوذة من الفيلم ليست جزءاً من الفيلم، ما لم تُستخدَم بوصفها جزءاً من تصميمه. واللقطة الثابتة لا تعني شيئاً خارج الفيلم، بل



1 - المياه الساكنة

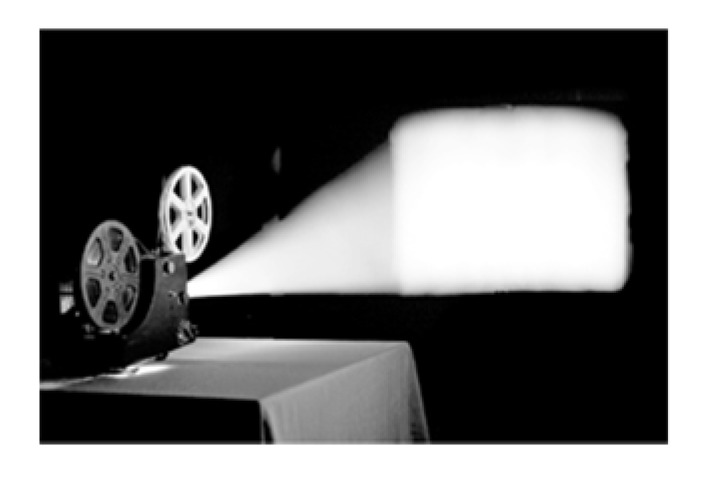
إنها لا تُعدُّ صورة فوتوغرافية. وبالرغم من أن شيئاً آخر لا يتحرك في اللقطة المأخوذة من فيلم «السيد لنكون الشاب»، فإن مياه النهر تتحرك، وإذا لم تتحرك مياه النهر فاللقطة ليست فيلماً.

مع ذلك فهي لا تتحرك، على غرار المقولة المنسوبة خطأ إلى غاليليو Galileo. فالفيلم يتألف تحديداً من تلك اللقطات الثابتة التي لا تعني شيئاً؛ لا تعني شيئاً إلى أن تُعرَض بالسرعة المناسبة، أربع وعشرون صورة في الثانية (أو كما كانت في الماضي، ثماني عشرة صورة). حينئذٍ نرى النهر الحقيقي، ليس خلف أبراهام لنكون Abraham Lincoln كما تجري محاكاته، ولكن خلف هنري فوندا الحقيقي. وهناك ما هو أكثر. فالأمر لا يقتصر على أننا نرى حركة حيث لا توجد حركة، بل إننا نعجز عن رؤية الرقع المظلمة التي تمر بسرعة بين صور الفيلم، أو بالأحرى يسد دماغنا هذه الفراغات بكل براعة. تقول ماري آن دون Mary Ann Doane، مُشيرةً إلى ما يُطلَق عليه «الزمن الحقيقي» على الشاشة: «في الواقع، هذه الاستمرارية الزمنية يلازمها الغياب، ذلك الزمن المفقود الذي تمثله الفواصل بين الصور. في أثناء عرض الفيلم، يجلس المشاهد في ظلمة لا يعي وجودها لفترة قد تصل إلى أربعين بالمئة من مدة عرض الفيلم».

بالنسبة إلى غالبية مشاهدي معظم الأفلام، لا أعتقد أن تجربة الضوء والحركة يلازمها حقّاً أي غياب. فنحن نرى ما نراه: حركة. ولم يتحقق هذا التأثير على نحو كامل قبل حلول عام 1895، بعد فترة وجيزة من معرفتنا كيفية تحريك عربة دون أحصنة بواسطة محرك احتراق داخلي، وقبيل معرفتنا بكيفية إبقاء الطائرات في الجو. ومع ذلك، يظل التركيب الفعلي لما نراه عندما نشاهد فيلماً سينمائياً أمراً آسراً. وجدير بالذكر في هذا الصدد أيضاً أن كل إدراك حسي للحركة، حتى في العالم الواقعي، هو وهم خادع في ما يتصل بالاستمرارية. فالدماغ لا يكف عن تلقّي

المحفِّزات وتفسيرها، ويجمعها في ما يشبه صور عالَم دائم الحركة أو ثابت. ويمكن القول هنا: إن العينين تسجلان الواقع، والدماغ هو الذي يقوم بتجميعه. «إن كل حركة للعين تزود الشبكية بـ «لقطة خاطفة» لجزء من المشهد البصري، مع ذلك يتعين على الدماغ جَمْع تلك الصور الثابتة معاً لخلْق وهْم عالم متواصل الحركة. وحتى علماء الأعصاب أنفسهم لا يملكون فكرة واضحة حول الكيفية التي تعمل بها هذه الآلية المعقدة». فأينما توجد حركة لا يشاهد الدماغ فيلماً سينمائياً، بل يصنع فيلماً سينمائياً؛ فهو المنتج والمخرج وصالة العرض في آن.

تلتقط الأفلامُ السينمائية الحركة وتصنعها في الوقت نفسه، وهي تفعل ذلك بواسطة العملية السحرية التي وصفتُها للتو: مزيج من السرعة والضوء. ويظل هذا السحر سحراً حتى إذا فهمنا الطريقة التي يعمل بها وسميناه تكنولوجيا. فالساكن يظل ساكناً، ويتحرك أيضاً. ولكن علينا ألا ننسى أن ما نراه ليس وهماً خادعاً بالمعنى السائد للكلمة، أي: «شيء يخدع أو يضلل عن طريق إحداث انطباع مزيف» (قاموس أكسفورد). والانطباع الذي يولده الفيلم هو على النقيض تماماً من الزيف. فنحن نرى الحركة فعلاً، وغالباً ما تكون الحركة واقعية. ولو كنا حاضرين في محطة قطار فرنسية في مناسبة سينمائية شهيرة لشاهدنا القطار أيضاً، فالسينما لم تخترع الواقعة. وما نراه الآن



2 – ضوء في الظلام.

على الشاشة عندما نشاهد ذلك المقطع من الفيلم القديم - فيلم «وصول القطار إلى محطة لا سوت» (1895 *Arrivée d’un train en gare de La Ciotat*) الذي أنتجه وأخرجه الأخوان لوميير Lumière Brothers - ليس مجرد تكنولوجيا. ولكنه محصلة تكنولوجيا تتيح لنا تعويض الحركة المفقودة دون أن نفطن إلى المرور الشديد السرعة للفضاءات الخالية. وما يلازمنا، إن كان هناك ما يلازمنا، هو معرفة حال الأمور وليس رؤية منافسة؛ فالواقع غير المرئي يلازم عالم المرئي والأطياف الجديرة بالتصديق بصورة لا متناهية. «من ستصدقين، أنا أم عينيك؟» هذا هو السؤال الذي طرحه تشيكو ماركس Chico Marx على مارغِريت دومون

Margaret Dumont في فيلم «حساء البط» *Duck Soup* (1933)، ومثّل لحظة مهمة في نظرية الفيلم المبكرة. وسأعود إلى هذه الفكرة في موضع لاحق من هذا الفصل. فعلينا أن نصدق أعيننا، ولا خيار لدينا في الواقع، لكننا قد نضطر أحياناً إلى تصديق وسائط أخرى أيضاً.

ثمة أمر مشوق ومتنافر في الوقت ذاته يكتنف فكرة الظلمة غير المُدركَة والحركة الموجودة وغير الموجودة، التي توجد ولا توجد، وثمة وصف فلسفي مثير للاهتمام لهذا الموضوع في المقال الشهير الذي كتبه جوزيف وباربرا أندرسن Joseph and Barbara Anderson وفيه توصَف الحركة في الفيلم السينمائي بأنها حقيقية وغير حقيقية في الوقت نفسه. يقول الكاتبان: «بالنسبة إلى الجهاز البصري، الحركة في الفيلم السينمائي حركة حقيقية». ثم يضيفان: «ونحن نعلم أن كل صورة من صور الفيلم السينمائي لا تتحرك فعلياً، ومن ثم فإن إدراكنا الحسي للحركة ما هو سوى وهم خادع». فنحن نرى شيئاً ونعلم شيئاً آخر، ولكن يبدو أننا لا نستطيع الحديث عن هذه الحقيقة من دون أن نناقض أنفسنا. ليس المقصود هنا أن حركة الصورة تبدو حقيقية، بل المقصود أنها وهم خادع. فهي حقيقية بقدر ما يتعلق الأمر بجهازنا الحسي الإدراكي المباشر، لكنها تتفكك بفعل التحليل إلى لقطات ثابتة. أي أن المسألة هنا، إن جاز التعبير، هي مسألة اختلاف سرعات النظر.

ما الفيلم؟ ماذا تعني كلمة فيلم film؟ ما دمت قد أمسكت هذا الكتاب، ولو لمجرد إلقاء نظرة عليه، فمن المؤكد أن ثمة معاني معينة في ذهنك دون غيرها. أنت على الأرجح لن تفكر، مثلاً، في إعتام عدسة العين، أو، بصورة أكثر عمومية، واستناداً إلى ما ورد في قاموس ويبستر، لن تفكر في «قشرة رقيقة»، أو «ضباب رقيق»، أو «غشاوة على البصر»، أو في مادة التغليف الشفافة التي يُطلَق عليها في إنجلترا «طبقة التغليف اللاصقة» cling film. من الممكن وضع مقدمة موجزة وجيهة تتناول أياً من هذه الأشياء، لكن من المؤكد أن ذلك ليس ما تتوقعه. كما أنك لا تفكر مباشرة، في اعتقادي، في ما يعرّفه القاموس بأنه «غشاء رقيق للغاية أو صفيحة رقيقة من أي مادة»، على الرغم من أن أحد أنواع هذه الأغشية الرقيقة، ونعني شريط المادة المغلفة الذي يستقبل الصور المتحركة ويخزنها، يقرّبنا من هدفنا.

الفيلم هو بكرة مصنوعة من مادة كهذه يمكن تدويرها عن طريق جهاز إسقاط ضوئي لعرض صور متحركة، أو صور توصل إحساس الحركة، على شاشة. وتُطلَق كلمة «فيلم» أيضاً على ما يُعرَض على الشاشة، وكذلك على الفنّ الخاص بتلك الصور وعلى صناعتها. وبهذا المعنى نفهم الكلمات الواردة في عبارات مثل «نجمة الفيلم» أو «هاوي الأفلام» أو «ناقد الأفلام» على الرغم من أن المعنى هنا قد يكون شاملاً في أحد جوانبه ومحدوداً في جانب آخر. إن نجوم الأفلام لا يمثّلون عادة في الأفلام الوثائقية أو في الأفلام المنزلية التي يصورها الهواة، ويحب هواة الأفلام أن يخلطوا بين الممثلين وأدوارهم في الأفلام. وعندما لا تُمنَح كلمة «فيلم» تعريفاً محدداً يُفهَم منها أنها تشير إلى فيلم روائي ذي زمن محدد يروي قصة مفصلة حول شخصيات مُتخيَّلة، وهو النظير السينمائي للمسرحية أو للرواية، ويُعرض ليراه العامة. ويخبرنا الباحثون بأن هذا النوع من الأفلام لا يشكل، إحصائياً، غالبية الأفلام التي أنتجت حتى الآن أو يجري إنتاجها، ولكن يظل استخدامه ممكناً ومفهوماً تماماً.

في ما يلي تعريفان لكلمة «فيلم» مأخوذان من قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية:

تمثيل سينماتوغرافي (بالصور السينمائية) لقصة أو مسرحية أو حكاية أو حدث، إلخ، أو عمل سينمائي، الجمع: أفلام سينمائية، صور متحركة، أشرطة سينمائية.

تُعَد صناعة الأفلام شكلاً فنياً.

أود التوسّع في مفهوم صناعة الأفلام والنشاط المصاحب له، وهو مشاهدة الأفلام. تشكِّل هاتان الممارستان معاً شيئاً أشمل من شكل فني، ومن نوع من أنواع التسلية. ولنطلق على هذا الشيء مؤقتاً اسم «مؤسسة»: مشروع وطقس ثقافي مندمجان أو متداخلان معاً ليكوِّنا شيئاً واحداً.

وسوف أحمل في ذهني معنى إضافياً للفيلم في صفحات هذا الكتاب: الفيلم بمعنى اللقطات المصوَّرة footage، أي مجموعة من صور الحركة من أي نوع، حقيقية أو متخيَّلة، قصيرة أو طويلة، أنتجها شخص ما أو أي تقنية سينمائية مهما كان نوعها، أي، حتى بعد زوال البُعد المكاني لتعبير «المادة المصورة». ليس هذا موضوعي الرئيس، وهو الفيلم من حيث استعماله الرئيس أو الأساسي، غير أنني أود من القارئ أن يضع في اعتباره أن مصطلح الفيلم يعني دائماً اللقطات المصورة، مهما كانت المعاني الثرية الأخرى التي قد يشير إليها. ويقول هولِس فرامبتن Hollis Frampton: «تُصنَع الأفلام من لقطات مصورة ذات طول معين، وليس من العالم عموماً». أي أن الفيلم، وفق هذا المعنى المتعارف عليه، يختزن الحركة ويعرضها، بكل بساطة، ويُقابَل بالتقدير (أو بالكره، أو بالحظر) لهذا السبب، إن لم يكن هناك سبب آخر. تتوافق أفلام الأخوين لوميير مع هذا المعيار، بالطبع، مثلما تتوافق معه أيضاً أفلام جورج ميلييه Georges Méliès، وبين هذين النوعين من الأفلام يبدأ تحديد المعيار. ولكن، يتفق مع هذا المعيار أيضاً كل الأفلام الإخبارية القصيرة، وكل فيلم روائي جرى إنتاجه، وكل الأفلام الوثائقية وكل التراكيب الفنية التي تضم أفلاماً، وكل تسجيلات آلات التصوير التي تستخدم للمراقبة، وكل أفلام الأعمال الموسيقية، وكل اللقطات الفيلمية التي تُعرض على شاشة التلفزيون، وكل البرامج التلفزيونية التي لا تُبث على الهواء مباشرة، وكل فيلم يلتقطه هاوٍ لأول ابتسامة ترتسم على وجه الرضيع، وكل اللقطات الخاطفة للمظاهرات السياسية أو لأعمال الشغب المصوَّرة بالهواتف المحمولة والمُرسَلة بالبريد الإلكتروني إلى جميع أنحاء العالم. واللقطات المصورة مثل هذه تصور الماضي، سواء أكان بعيداً أو قريباً، على أنه لا يزال حياً ومتحركاً. فهي تصوِّر زماناً ومكاناً ليسا مُتاحَيْن بصورة مباشرة (عادة) للمشاهِد، لكن مضمونها غالباً ما يولد في النفس تأثيراً حقيقياً لا يُقاوَم. وتمثل علاقتُنا بالفيلم باعتباره مجموعة من اللقطات المصورة جزءاً من علاقتنا بالفيلم كما نعرفه.

ما من شك في أن معظمنا مرت به لحظات شعر فيها أنه مأخوذ بحركة الصور على الشاشة. وحتى الأجهزة السينمائية القديمة البدائية نوعاً ما لا يزال بمقدورها أن تأسرنا. أذكر أنني شاهدت

في ثمانينيات القرن العشرين فيلم «الطريق إلى الشرق» *Way Down East* (1920)، للمخرج ديفيد وارك غريفيث D. W. Griffith. وكان الفيلم يعرض في صالة عرض سينمائي في نيويورك، وطوال فترة عرض الفيلم لم يتوقف الجمهور عن الضحك بصوت خافت. لا شك في أن الجزء الأكبر من الفيلم بدا أشبه بقصة ميلودرامية مبالغ فيها تنتمي إلى كوكب آخر، منتصف القرن التاسع عشر مثلاً، أُنجزت على عجل ودون إتقان. ولكن، عندما وجدت ليليان غيش Lillian Gish نفسها متروكة وحيدة على صفيحة جليدية تتوجه مباشرة صوب شلال هائل، خيم الصمت على الجمهور في الصالة. وعندما أُنقذَت في آخر لحظة بعد أن أوشكت على الهلاك، سمعتُ الرجل الجالس خلفي، والذي لم يكف عن إلقاء التعليقات الساخرة طوال الوقت، يتمتم في ارتياح واضح: «حمداً لله».

لا يوجد شيء ميت على الفيلم السينمائي، وحتى الجثث تتحرك، ونراها تتنقل من مكان لآخر داخل توابيتها أو يجري تعقبها من أكثر من زاوية. قالت فيرجينيا وولف Virginia Woolf، منذ زمن بعيد: «نحن نرى الحياة على حقيقتها عندما لا نشارك فيها». وما من ريب في أننا لا نرى الحياة على حقيقتها تماماً، لكن ما نراه يبدو بالطبع مفعماً بالحياة، ونشعر أنه يضج بالحيوية أكثر من أي تصوير تمثيلي، والواقع أنه ليس تصويراً تمثيلياً بالمعنى الدقيق، بل هو رسم دقيق. وهذا ما يجعل عدم مشاركتنا فيه يبدو شديد الغرابة، وأقرب إلى الاستحالة.

يكاد تعبيرا «الفيلم» و«اللقطات المصورة»، بمعناهما المادي، يتحولان إلى تعبيرين عفا عليهما الزمن، وقد سبق لي أن استخدمتهما في غير موضعهما في خضم حديثي عن الهواتف المحمولة. فلا توجد بكرة فيلم في آلة التصوير الرقمية، ولا يوجد هنا ما يمكن قياس طوله. مع ذلك، أرى أن هذين التعبيرين، من حيث معناهما الأشمل، لن يختفيا على الأرجح. وفي حال اختفائهما، سوف نجد أسماء أخرى نطلقها على ما كانا يعنيانه: مجموعات مرتبة من الصور المتحركة، وأجزاء متعاقبة من الصور المتحركة التي يكاد يستحيل ترتيبها. وهنا تفيدنا معرفة الفرق بين المادة الفيلمية الخام stock واللقطات المصورة footage، أو بين العنصرين المناظرين لهما في المستقبل مهما كان نوعهما. فالمادة الخام هي شريط الفيلم (بالمعنى المادي) الذي تُصَوَّر عليه الأفلام (باعتبارها أشياء يمكن عرضها على شاشة). أما اللقطات المصورة فهي الفيلم الذي نستطيع مشاهدته.

الفيلم والتصوير الفوتوغرافي

الفيلم هو تصوير فوتوغرافي (ضوئي) بالطبع، أو أحد أشكال هذا التصوير. والأصل التقني المشترك مهم هنا، وهو مصدر الكثير من السطوة والإغواء اللذين يتمتع بهما الفيلم باعتباره وسيطاً. أو بعبارة أدق، فإن مجموعة الأفكار التي كوّناها حول ذلك المصدر هي منشأ هذه السطوة وهذا الإغواء.

تتضمن كل تلك الأفكار المفهومَ القائل إن الصورة الفوتوغرافية تكشف شيئاً ما عن الواقع، لا محالة، كما لو أن من الممكن قراءة كل مشهد باعتباره مسرح جريمة. ويقول والتر بنيامين Walter Benjamin إنه عند النظر إلى صورة ما: «يشعر الناظر بدافع لا يقاوم للبحث ... عن الومضة الدقيقة للصدفة ... التي أضفاها الواقع على الموضوع، إن جاز التعبير». وتتملكنا «رغبة جامحة» في معرفة الأشخاص الموجودين في الصورة، والحياة الفعلية التي عاشوها قبل أن تصل إليهم عدسة المصوِّر. تتجاوز آلة التصوير مفهوم الفن، حتى عندما يكون هدفها عملاً فنياً، وتكشف لنا ما يطلق عليه بنيامين اسم «اللاوعي البصري». ويعني بذلك كل التفاصيل التي يمكن أن يرينا إياها توقُّف الحركة - الصورة التي أظهر فيها إدوارد مويبريدج Eadweard Muybridge أن الحصان في حالة العدو تكون قوائمه الأربع، في لحظة ما، مرتفعة عن الأرض - وأيضاً التفاصيل الدقيقة لتعابير الوجوه التي لا يمكن لأحد أن يتعمَّد إظهارها أو العثور عليها، مثل التجاعيد الأولى على الوجه، والتقطيبة الخافتة، والخوف الكامن في العينين، أي «أوجه الفراسة للعوالم المرئية الكامنة في أصغر الأشياء، الحافلة بالمعاني ومع ذلك الخفية بما يكفي لتجد نفسها ملاذاً في أحلام اليقظة». ويقول رولان بارت Ronald Barthes: «التصوير الفوتوغرافي هو صدفة محضة ولا يستطيع أن يكون غير ذلك. وكأن الصورة تحمل مدلولها معها على الدوام». فهو «لحظة تجلٍّ كيميائية». ويذكّرنا ستانلي كافيل Stanley Cavell أن الفيلم السينمائي هو دائماً فيلم حول شيء ما: حتى لو كانت المشاهد زائفة، فهي مشاهد زائفة حقيقية. أنا لا أحاول القول إن آلة التصوير لا تستطيع الكذب، إنما أعني أنها لا تستطيع إغماض عينيها. يقول أندريه بازين André Bazin: «التصوير الفوتوغرافي والأفلام السينمائية اكتشافان يرضيان، بصورة حاسمة وجوهرية، هوسنا بالواقعية».

تبدو كل هذه الآراء جازمة إلى حد كبير، وقد تبدو مضلّلة نوعاً ما، أو في غير محلها. فليس من الممكن أن تضمن الصور الفوتوغرافية واقعية ما تُظهره لمجرد أن آلة ما رسمتها بدقة بواسطة الضوء ولم ترسمها يد بشرية بالحبر أو بالألوان. لا نستطيع أن ننكر أن بإمكان آلة التصوير التقاط الصدفة بطريقة لا يمكن لأداة أخرى مجاراتها. لكن القول إن كل ما تلتقطه آلة التصوير هو مجرد صدفة غير صحيح، ولنتذكر كل تلك اللحظات العفوية المُصوَّرة التي تبيّن لاحقاً أنه جرى إعدادها مسبقاً على نحو مدروس. كما أن القول إن الصورة تحمل مدلولها معها على الدوام هو أيضاً غير صحيح، كل ما في الأمر أن هذا قد يحدث أحياناً. فبالإمكان تزييف المدلول: لدي صورة فوتوغرافية للملكة فيكتوريا وهي تحتسي الشاي مع الرئيس ماكينلي McKinley الذي لم تلتق به قط. وحين يقول بنيامين إن آلة التصوير غالباً ما ترى أشياء لا نستطيع رؤيتها، فهو على حق - وهذا ما يجعل التعابير المرتسمة على وجوه أقربائنا في اللقطات الخاطفة القديمة كاشفة كثيراً و(أحياناً) مؤثرة إلى حد كبير - لكن التذكير بأن الصورة تكون دائماً صورة شيء، ليس له أهمية تذكر. بالطبع ما كنا لنملك صورة للملكة فيكتوريا إذا لم تكن الملكة موجودة أصلاً، وكذلك لم نكن لنملك أي لوحات مرسومة لها، كما أنني لست واثقاً بما يمكن أن تخبرنا به صورة تمثال شمعي للملكة فيكتوريا عن أي شيء بخلاف التماثيل الشمعية. وأخيراً، ليس من الصواب القول إن التصوير الفوتوغرافي والأفلام السينمائية أرضيا هوسنا بالواقعية، لأنه في حال وجود مثل هذا الهوس، فلن يستطيع أي شيء إرضاءه.

إذا شاهدتُ صوراً (رقمية digital أو تناظرية analogue) لأصدقائي أو لأفراد عائلتي فإني أتعرف عليهم فوراً، وإذا شاهدتهم في الصورة، وهم في مكان معين، فسأعتبر الصورة دليلاً على أنهم كانوا في ذلك المكان. وعلى نفس المنوال، إذا التُقِطتْ صورتي بواسطة كاميرا مراقبة أثناء قيامي بسرقة مصرف، فلن أتوقع أن يتعاطف القاضي مع دفاع يستند إلى تاريخ التصوير الفوتوغرافي. والواقع أن ما يصفه بنيامين ورولان بارت لنا، وما يستند إليه كافيل وبازين، بقوة نوعاً ما، ليس العلاقة الفعلية أو الأصلية للصورة بالعالم، ولكن شعورنا القوي الواضح إزاء هذه العلاقة. ولا أعتقد أن أياً من هؤلاء الكتّاب يخدع نفسه بشأن مجال تركيزه، لكنهم يفسحون المجال لكي يُفهموا على هذا النحو. يكتب بازين، مثلاً، حول «السلطة غير العقلانية للتصوير الفوتوغرافي، التي نؤمن بها دون تحفّظ»، والإيمان بقناعة ثقافية، حتى ولو كان دون تحفّظ، لا يشبه في شيء قبول حقيقة لا يمكن إنكارها، لكننا قد لا نلمس الفرق مباشرة. فقد تنشأ سلطة شيء ما والإيمان به انطلاقاً مما نعرفه عن تقنيته - انطلاقاً من حقيقة أن آلة التصوير ترسم العالم بدقة ولا تمثله - ولكن في حالات عديدة، وربما في معظم الحالات، يجب أن تنشأ السلطة عن القوة الاستثنائية للشبه الذي نجده في الصورة.

يبدو تأثير الواقع في الصور الفوتوغرافية حقيقياً بقدْر ما يمكن للتأثيرات أن تكون، أي، أفضل تأثير من هذا النوع أمكن للبشر تحقيقه. ولا بد أن هذا ما قصده بازين بعبارة الهوس بالواقعية؛ فالهوس هنا ليس بالواقع ولكن بالنُّسَخ التي أُعيد إنتاجها عن الواقع reproductions، أي ما يسميه أرسطو «المحاكاة» mimesis. وتُعَدّ مشاعر السرور التي تثيرها المحاكاة في نفوسنا إحدى أكثر المسائل غرابة بين المسائل العديدة الغريبة الواردة في بحث «فن الشعر» Poetics، الذي يُفترَض أن يكون واضحاً، فكان أرسطو يعتقد أن مشاعر السرور المذكورة هي غريزة أساسية ومتعة شاملة.

لدينا أدلة على ذلك مستقاة من وقائع الخبرة. فالموضوعات التي تُشعِرنا بالألم لدى النظر إليها كما هي في الواقع، تُشعِرنا بالسرور عندما نتأمل نسخاً دقيقة عنها: مثل أشكال الحيوانات الوضيعة والأجساد الميتة.

كم كان أرسطو ليحب الأفلام السينمائية، وخاصة أفلام الرعب! صحيح أنه يستدرك بسرعة قائلاً: إن الفكرة الأساسية من كل ذلك هي أننا نحب أن نتعلّم أشياءَ جديدة، لكن لا يمكن تجاهل ومضة المتعة العبثية الصرفة. والواقع أنه لا يمكن مقاومة توقنا المُلِح إلى المزيد من النسخ الدقيقة للواقع، ولا بد أن منشأ ذلك التوق هو شعور الاستمتاع بالمحاكاة بحد ذاتها.

نجد تعبيراً جميلاً عن هذه المتعة وتلك المسائل في فيلم قديم، يعود إلى عام 1908، مأخوذ عن مسرحية العاصفة *The Tempest*. أخرج الفيلم بيرسي ستو Percy Stow (1876-1919)، الذي صوّر أكثر من مئتين وخمسين فيلماً قصيراً في الفترة بين 1901 و1916. كان

ماكياج الممثل الذي أدى دور بروسبيرو مبالغاً فيه كما كان الممثل يبالغ في أدائه، وقام بإطلاق ألعاب نارية داخل كهف بدا واضحاً أنه مصنوع من الورق المقوى. لكن القول إن آلة التصوير تلتقط المدلول دائماً لا يفيدنا هنا بشيء، أو أنه لم يكن قد آن الأوان بعد. نحن نتمنى فقط لو أننا لم نشاهد تلك الكمية الكبيرة من الورق المقوى الحقيقي. لكننا نلمح البحر من بعيد، عبر الورق المقوى. البحر الحقيقي. أي البحر الحقيقي المصوَّر، أو على الأقل مياهاً حقيقية مصوَّرة (ما من شك في أن المشهد صُوِّر داخل خزان موجود في الاستديو). كانت الأمواج القاتمة تتدافع نحونا وقد علاها الزبد، فكانت قطعة من العالم الطبيعي تتحرك وتبدو لنا مقنعة بقدر ما نستطيع اختلاس النظر إليها، لكنها تثير الروع لأننا كنا نختلس النظر إليها عبر الورق المقوى الحقيقي الذي صُنعَت منه صخرة مزيفة. ماذا يحدث هنا؟

أولاً، نحن لا نشعر بالحيرة، مع أن البحر يبدو حقيقياً قدر الإمكان. وندرك أننا نشاهد فيلماً سينمائياً ولا نخشى أن يصيبنا البلل، كما حدث مع المشاهدين الأوائل لفيلم الأخوين لوميير الذي يظهر فيه قطار عندما خافوا، كما قيل، من أن يدهسهم القطار. ثانياً، لا يخطر لنا، وباعتقادي لا يمكن أن يخطر لنا، أن البحر الظاهر في الفيلم هو في الواقع سلسلة من الصور الثابتة المعروضة على شاشة بسرعة معينة. ليس هذا ما نراه. فهي مجرد صورة، لكنها صورة متحركة لشيء متحرك. وإذا كنا قد شاهدنا البحر من قبل نقول هكذا يبدو البحر، وإذا لم يسبق لنا رؤية البحر يكون الوضع كما قال أرسطو في حالة مماثلة: «لن تكون المحاكاة بحد ذاتها هي مصدر المتعة ولكن الإنجاز ... أو سبب آخر مشابه». لا، لن يكون الأمر على هذا النحو، لأن مصدر المتعة سيكون رؤيتنا على الشاشة شيئاً يشبه البحر الذي لا نعرفه كما هو في الواقع الحقيقي، وإذا كان أرسطو نفسه مستعداً للتخلي عن كامل حجته بشأن المحاكاة، بهذا الأسلوب الشهم الاستثنائي («سبب آخر مشابه»)، فعلينا أن نعلم أننا موجودون في عالم تصوري معقد يثير الاهتمام.

من ستصدقين؟

هنا تحين لحظة العودة إلى ما أسميته مثالاً عن نظرية الفيلم



3 – تزييف حقيقي.

القديمة في فيلم «حساء البط»، وهو فيلم نعلم أنه لا بد وأن يكون خطيراً لأن موسوليني Mussolini ذاته تجشم عناء منعه. تعتمد حبكة الفيلم، غير المعقولة إلى حد يدعو للدهشة، على سرقة بعض المخططات المحفوظة داخل خزنة حصينة تمتلك مارغريت دومون رقمها السري. قام تشيكو، الذي يتكلم بلكنة إيطالية، باحتجاز غروشو، الذي لا يكف عن إبداء الملاحظات الحاذقة، داخل خزانة في غرفة نومه، ونسمع السجين يتذمر ويقرع الباب بعنف («أخرجوني من هنا أو أعطوني مجلة»، «سوف أزور المحامي لأروي له ما يحدث حالما يتخرج في كلية الحقوق»)، ونشاهد تشيكو يتنكر في زي غروشو (رداء نوم أبيض طويل، قلنسوة نوم، شارب، نظارة، سيجار) ويهرول صوب غرفة مارغريت دومون. لا تُدهَش مارغريت لرؤيته لكنها تُدهش عندما تسمع لكنته وتسأله عن السبب. يقول تشيكو إنه قد يسافر إلى إيطاليا يوماً ما ولهذا فهو يتدرب. تستدير مارغريت لتبحث عن الرقم السري للخزنة، ويدخل هاربو الصامت الغرفة وقد تنكر أيضاً في زي غروشو، ونراه هو الآخر يرتدي ملابس مماثلة لتلك التي يرتديها تشيكو. يختبئ تشيكو تحت السرير. وتعطي مارغريت لهاربو قصاصة ورق كُتب عليها الرقم السري وتتابع الحديث معه. يرسم هاربو على وجهه كل تعابير غروشو دون أن يتكلم (بالطبع، بما أنه هاربو الصامت). يطلق صوت البوق الذي يخفيه تحت رداء النوم، تسأله مارغريت دومون، عندما تلاحظ أن صوته أجش قليلاً، إن كان يرغب بكأس من الماء. وبعد أن تستدير، يلمح هاربو تشيكو تحت السرير. يغادر هاربو الغرفة مسرعاً بينما تدخل مارغريت بكأس الماء. تبدأ في خلع رداء المنزل لكنها تُصْدَم لدى رؤيتها أن تشيكو، الذي رأيناه يخرج من مخبئه، لا يزال في الغرفة. ألم تره يغادر الغرفة؟ يجيب بالنفي، تقول مارغريت: «لكني رأيتك بعيني». يسألها: «من ستصدقين أنا أم عينيك؟».

هذا سؤال بلاغي في نظره، وبمعنى ما، هو على حق. فهو لم يغادر الغرفة. وهو يعلم مثل أي شخص آخر أنها تجانب الصواب عندما تصدق عينيها. فقد ظنت أن تشيكو وهاربو هما غروشو. لكنها عندما صدقت أذنيها كانت أقرب إلى الصواب، لأنها ميّزت لكنة تشيكو على الفور، ثم زلّت مباشرة عندما صدقته، أو صدقت ما يقوله كذباً. بعد ذلك، خانها سمعها عندما لم تجد في صمت هاربو شيئاً آخر غير الصمت، وعندما أخطأت في التمييز بين صفير البوق وصوت السعال.

مع ذلك، تظل عبارة تشيكو، التي قال فيها إنه لم يغادر الغرفة - على صحتها - ناقصة. فقد كان مختبئاً تحت السرير حيث لا تراه مارغريت، وإلا ما كانت لتظن أنها رأته يغادر الغرفة، أي أنها، في الواقع، شاهدت هاربو يغادر الغرفة وظنت أنه تشيكو الذي كانت قد ظنته غروشو. والأهم من ذلك أن عينيها لا تخدعانها، بل ما يخدعها هي الثياب التي تنكر بها الشقيقان. هناك أيضاً شيء ما شديد الغرابة بشأن كمال التشابه البصري. فالأمر يبدو وكأنه لا يوجد سوى شقيق واحد، أو كأن كل ما يتطلبه الأمر ليتحول الشخص إلى غروشو ماركس مجموعة أدوات: شارب وسيجار ونظارة ورداء نوم وقلنسوة نوم، إضافة إلى الالتزام بطريقة سير معينة. وبهذا المعنى، يمكن أن يكون حتى غروشو انتحالاً لشخصية غروشو.

نعرف أن هناك ثلاث شخصيات غروشو لأننا شاهدنا اثنتين من هذه الشخصيات ترتديان ثياب التنكر، لكننا هنا نصدق ما تراه أعيننا. في هذه الحالة، تخبرنا أعيننا عن التنكر مع أنها، في الوقت نفسه، تتقبّل الشبه بمجرد ارتداء ثياب التنكر. لكن مارغريت دومون لا تمتلك هذه المعلومة، وعلى الرغم من أننا نضحك لسذاجتها، فإننا نتوقف برهة لنتساءل حول نوع العالم الذي نضطر إلى العيش فيه، عالم يدفع بنا للشك بأن رئيس الوزراء، حتى في هذا البلد العبثي، له بديل أو حتى بديلان. قد يكون الفيلم من بطولة الأخوة ماركس، هذا صحيح، لكن جزءاً أساسياً من الطرفة يتمثّل في عجز مارغريت عن الارتياب، وفي اضطرار الأخوين إلى الظهور كأنما لم يسبق لهما العيش في أي مكان آخر. ما من شك في أنه لا يمكن سوى لشخص عالق في أحد أفلام الأخوة ماركس أن يخفق في ملاحظة الفرق، الذي لاحظناه نحن بسرعة، بين لكنة نيويورك العامية السريعة التي يتكلم بها غروشو ولكنة تشيكو الإيطالية المبالغ فيها، وفي ملاحظة الفرق بين اللكنتين المذكورتين وصمت هاربو.

إذاً، من ينبغي أن تصدق مارغريت دومون؟ إن عينيها على حق، لكن مارغريت تتوصل إلى استنتاج خاطئ من المعطيات التي تزودانها بها. مع ذلك، لا تستطيع مارغريت في المقابل تصديق الشخص الواقف قبالتها لأن الحقيقة التي يخبرها بها لا تمثل سوى جزء من أكذوبة أكبر: فهو ليس الشخص الذي يفترض أن يكونه.

من، أو ماذا، سنصدق نحن؟ كل شخص وكل شيء، بالتأكيد. فلا نستطيع التغافل عما رأيناه، أو التغافل عما سمعناه. والسؤال هو ماذا سنفعل بدلاً من ذلك؟ تعتمد كل الأفلام السينمائية على البرهان البصري إلى درجة فائقة. وما أعنيه بعبارة «تعتمد على» هو استخدامه بأساليب مميّزة لهذا الوسيط. قد يبدو البرهان أحياناً عصياً على التفنيد، وهذا هو الأسلوب الذي يُفترض بالأفلام الوثائقية والإخبارية أن تعمل به، أي أن عليها أن تقدم لنا، كما تقول باتريشيا أوفدرهايدي

Patricia Aufderheide، بعبارة بليغة «تعهداً ... بأن ما سنراه ونسمعه يحكي عن شيء حقيقي وواقعي». بالطبع ليس التعهد برهاناً، ولكن، لا يوجد شيء كامل.

في كثير من الأحيان سيقنعنا البرهان البصري فور قيامنا بسلسلة من الارتباطات الإضافية المكمِّلة؛ فنحن أجزاء العالم التاريخي أو التخيّلي، الضمني، ونشعر بالرضا عن النتيجة. وأحياناً، قد يخدعنا البرهان البصري الجلي بكل بساطة، كما يحدث غالباً في أفلام ألفريد هيتشكوك Alfred Hitchcock. في فيلم «شمالاً إلى الشمال الغربي» *North by Northwest* 1959))، ترينا أعيننا رجلاً يحمل جثة رجل بين ذراعيه وسكيناً في يده. وسيتصور أي شخص أن الرجل الحي قام بقتل الرجل الميت، والأغلب أن كل من يشاهد هذا الفيلم سيعتقد ذلك. من سنصدق؟ كاري غرانت Cary Grant أم أعيننا؟ في كثير من الأحيان، عندما يؤدي الفيلم بوصفه وسيطاً أكثر وظائفه إثارة للاهتمام، فمن شأن حوار نشط بين ما نراه/نسمعه وما نصدقه أن يشكل بنية العمل بكامله، مع التشديد بقوة على الإغراء المطلق لتصديق أعيننا وآذاننا، وهو إغراء أراه مكوناً أساسياً لهذا الوسيط، ويكون في عالم السينما أقوى مما يمكن أن يكون عليه في أي مكان خارجه.

ما من شك في أننا نعجز عن معرفة ما إذا كان كوب الحليب مسموماً أم لا بمجرد النظر إليه، لكن جزءاً من السحر والتلاعب الماكر بالنفوس، في فيلم هيتشكوك «الشك» *Suspicion* (1941)، يتمثل في شعورنا بأننا نكاد نصدق أن النظر سيفي بالغرض. وهذا ما يدفعنا إلى مواصلة التحديق في الكوب الموضوع على الصينية التي يحملها كاري غرانت، البارع في الإيحاء بالالتباس، إلى غرفة نوم جوان فونتين Joan Fontaine، أو يمكن القول إن دافعنا القهري الغريب، ولنسمِّه تحيزاً لصالح المرئي - وكأن المرئي صديق أو قريب نتمنى أن يستطيع أداء المطلوب منه على نحو يفوق إمكاناته - يمتزج مع إدراك هيتشكوك العميق لوجود هذا الدافع، وهكذا، عندما يضع هيتشكوك مصباحاً مضيئاً داخل الحليب، فإنه يخلق بذلك وهجاً يبدو أشبه بوعدٍ بمعرفة حاسمة.

ثمة جانب مهم في تلك الخدع البصرية، تلك المشاكل والمغامرات في عوالم المعرفة، وهو أننا لا نقول عادة، بأي أسلوب متعارف عليه، إننا نصدق أعيننا. فنحن نقول فقط إننا لا نستطيع تصديقها، وحتى عندما نقول ذلك، فنحن لا نعني أننا نعتقد أننا لا نرى ما نراه. ونحن نتصرف بالطريقة ذاتها عندما نقول: «هذا لا يحدث لي». فنقول ذلك لأنه يحدث فعلاً، ولأننا نتمنى لو أنه لا يحدث. يوحي كل ذلك بأنه لا يمكن في حالات معينة - حالات يخلقها الفيلم تحديداً ويستغلها - إنكار ما نراه، بل يمكن فقط وضعه ضمن سياق وتكملته بقصص أخرى.

تاريخ موجز

هذا الكتاب ليس تاريخاً للأفلام السينمائية، ولا حتى تاريخ مختصر لها، ولكن من المفيد معرفة موقعنا الزمني. وكان من الممكن أن تختلف الحال تماماً. فماذا لو تعلمنا كيف نسجل الصور المتحركة ولم نعرف طريقة لعرضها على شاشة، أو كنا نستطيع عرض الصور ولكن لشخص

واحد فقط في كل مرة، أو لم نتجاوز مرحلة عرض الصور عبر عدسة مركبة على صندوق ونُدخِل على هذه الآلية تحسينات متطورة؟ ماذا لو تعلمنا كيف نعرض الصور المتحركة أمام أي عدد من الأشخاص، لكن هذا النوع من التسلية لم يلق رواجاً خارج ساحات المعارض والأسواق الموسمية أو مسرح المنوعات؟ وماذا لو قررنا عرض الأفلام لأغراض علمية أو فنية فقط، وعدم عرضها أبداً لمجرد التسلية؟ وماذا لو كان جهاز العرض يعمل في البيوت فقط ولا يعمل أمام جمهور أكبر عدداً، بمعنى، ماذا لو سبق ظهورُ شكل ما من أشكال التلفزيون ظهورَ السينما؟

لا أُورِد هذه الاحتمالات بهدف تقديم تواريخ بديلة، ولكن كي أحاول إظهار مدى خصوصية وعَرَضية أي تاريخ فعلي. وهذا يفسر جزئياً علة شغل التاريخ القديم للأفلام تفكيرنا بهذا القدر. اهتم الناس منذ العصور القديمة بفكرة صنع الصور الحركية ومشاهدتها - وجرت تجارب لذلك في مصر وروما في فترة غير بعيدة عن مولد المسيح - وبحلول القرن التاسع عشر، كان العالم قد حفل بابتكارات تحمل أسماء تبدو بحد ذاتها كأنها خرجت من صندوق عجائب: زويتروب Zoetrope [جهاز بدائي لبث الحركة في الرسوم والصور]، إيدوفوسيكون Eidophusikon [عرض ثلاثي الأبعاد لمظاهر الطبيعة الرائعة]، تاكيسكوب Tachyscope [علبة دائرية من الورق المقوى ذات قاعدة دوارة تعرض حركياً رسوم رجل يمتطي حصاناً ويقفز فوق حاجز]، كروماتروب Chromatrope [أداة لعرض بعض التأثيرات اللونية للضوء]، إيدوتروب Eidotrope [جهاز عرض بواسطة أقراص دوارة]. تبدو الدراسات المتعلقة بالحركة، التي قام بها إتيان-جول ماري Étienne-Jules Marey وإدوارد موييريدج مهمة وآسرة على نحو خاص، وثمة شعور مربك تثيره فكرة أن الخبرة الفائقة في إيقاف الحركة كان مقدمة أساسية للبدء في صنع صور مقبولة للحركة. وحتى في عصرنا الحالي، ما عليك سوى التقليب السريع لصفحات كتاب مصور قديم (أو حتى كتاب صور معاصر موجه للأطفال) بحيث تبدو الصور متحركة لتتكون لديك فكرة حول بدايات الأفلام السينمائية. في عام 1987، وضعت أرلين كروس Arlen Croce كتاباً رائعاً عن فريد إستير Fred Astaire وجنجر روجرز Ginger Rogers ضم مشاهد مصورة صغيرة على الزاويتين الموجودتين أعلى الصفحات من الجهة اليمنى. وإذا قلّبتَ الصفحات بسرعة تشاهد الفنانَيْن المشهورَيْن يؤديان رقصة. ما من شك في أن العديد من الصور الثابتة الموجودة في الكتاب أعطتنا إحساساً أفضل، بما يبدو عليه الفنانَيْن فعلياً، لكن الصور المتلاحقة بسرعة حركت في نفوسنا، وإن بأسلوب أخرق، الشعور الدقيق بفقرة موسيقية في فيلم.

ومع ذلك، لم تتجمع العناصر الأساسية بشكل واضح إلا في أحد أيام كانون الأول/ديسمبر من عام 1895، عندما قدم الأخوان أوغست Auguste ولوي Louis لوميير أول عرض عام لما يمكن أن يقدمه فنُ التصوير السينمائي/السينوماتوغرافيا Cinematograph كما يمارسانه، أي عرض فيلم جرى تصويره ... على فيلم. من الناحية الفعلية، كان أول فيلم عُرِض أمام جمهور من النظارة مقابل المال عبارة عن سلسلة من اللقطات مدتها أربع دقائق يظهر فيها ملاكمان منهمكان في المباراة في صالة ماديسون سكوير غاردن - حدث ذلك في أيار/مايو من العام نفسه - لكن عرض الأخوين لوميير كان أكثر تطوراً بكثير. وقد عرض الأخوان عشرة أفلام، يجدر بنا التوقف قليلاً عند فيلمين منها، وخاصة الفيلم الأول الأشهر.

عنوان الفيلم هو «العمال يغادرون مصنع لوميير في ليون» *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*، ويعرف بالإنجليزية باسم *Leaving the Factory* (مغادرة المصنع). تُفتح بوابتا ورشة العمل وتخرج منها جمهرة من العمال، غالبيتهم من النساء، يسيرون بدايةً في اتجاه آلة التصوير الثابتة ثم يغيرون اتجاههم نحو اليمين أو اليسار. وعلى نحو أدق، نظراً إلى وجود عدد كبير من العناصر المكونة في هذه الصورة التي يبدو واضحاً أنها بدائية، تتقاطع الموجات المتلاحقة من النساء أثناء سيرهن في اتجاهنا، فاللواتي بدأن السير من جهة اليمين يتحركن باتجاه اليسار، والعكس بالعكس. يبدو اندفاع تدفق العمال حتمياً مثل تدفق بحر أو نهر. ولكن هناك استثناءات. فلا يسلك الجميع المسار السائد. يظهر بضعة رجال على دراجات هوائية ويسير كل منهم في اتجاه خاص به، كما نشاهد كلباً يدخل مقدمة الصورة ويخرج منها. تأثير الفيلم مذهل. للوهلة الأولى، نرى حشداً يسير دون نظام، مجرد حشد من الناس. ولكن، مع متابعة النظر، يتخذ هذا الحشد شكلاً محدداً، ولا تدري أنت هل تنطوي الحادثة العرضية بحد ذاتها على نظام - فالناس يغادرون المصانع بأسلوب حركتهم المعتاد - أم أن آلة التصوير فرضت نظامها على العالم. يبدو الفيلم، في وقتنا الحالي، قديماً وتبدو الحركة فيه غير سلسة، ولكن لا شك في أنه بدا في وقت من الأوقات واقعياً إلى حد هائل؛ فها هم أشخاص حقيقيون يغادرون مصنعاً حقيقياً، وكلاب حقيقية ودراجات هوائية حقيقية. لا يمكننا إنكار أن أياً من هؤلاء حقيقي، ولم يسبق لأحد رؤية تمثيل للواقع يحمل هذا القدر من الواقعية، إلا في صورة فوتوغرافية، وكان هؤلاء الأشخاص يتحركون. لم يكن الموضوع مجرد تمثيل، بالطبع، إلا بقدر ما تكون الصورة الفوتوغرافية محض تمثيل. بل كان رسماً دقيقاً، تجميعاً لبقايا تُركت في الضوء مثل ظل أو بصمة إصبع. ولكن تبيَّن أن الواقع نفسه، سواء التقطناه في غمرة حدث ما أو خلقناه بواسطة آلة التصوير، يقدم توليفة استثنائية من النمط والعشوائية، من الموجات المتلاحقة والكلاب.

الفيلم الثاني، فيلم «من يروي الحديقة يُرَش بالماء» *L'arroseur arrosé*، مختلف، فهو عبارة عن مقطع كوميدي قصير، ولا يتمتع بتأثير فيلم «العمال يغادرون المصنع»، ويعود السبب جزئياً إلى أنه لا يمكن لشيء ما أن يكون له نفس تأثير اللقاء الأول (الفعلي أو المتخيَّل لاحقاً) مع ما يبدو كأنه جزء من واقع متحرك لا يمكن إنكاره، هذا بالإضافة إلى أن الأمر برمته يبدو مدبّراً، فالعنوان وحده (من يروي الحديقة يُرَش بالماء) يشير إلى حكاية غير حقيقية. يقف رجل في حديقة واسعة محاطة بجدران، يروي النباتات بكل سكينة بواسطة خرطوم. يتسلل صبي خلفه وهو يسير على أطراف أصابعه ويضع قدمه على الخرطوم، فيوقف تدفق الماء. ينحني البستاني فوق الخرطوم مدققاً النظر فيه كأن تفحُّص الخرطوم سيدلّه على سبب المشكلة. يرفع الصبي قدمه عن الخرطوم ليفاجأ الرجل بالماء يندفع نحو وجهه. ثم يلحق الرجل بالصبي ويمسك به، ويضربه على مؤخرته (بطريقة غير مقنعة) ويخرجه من المشهد. ثم يعود البستاني إلى وضعيته السابقة، وتتدفق المياه، ويعود الهدوء إلى الحديقة. لا أرى أن ثمة مغزى أخلاقياً في هذه السلسلة من اللقطات، لكن هناك شكل محدد وموقف ساخر. بعبارة أخرى، هنا توجد قصة، في حين لا توجد قصة في فيلم «العمال يغادرون المصنع».

إذا أخذنا الفيلمين بالاعتبار معاً، نلاحظ أنهما يرسمان الخطوط الأولى لما ستكون عليه الصور المتحركة مستقبلاً. فهي ستلتقط (أو نأمل أو نتظاهر بأنها تلتقط) الواقع كما يبدو عندما لا يحدث

شيء، عندما لا تكون هناك قصة ما، بعبارة أخرى، عندما يكون ما يحدث لا يعدو كونه أحداثاً يومية. وستختار هذه الصور المتحركة لحظات محددة، وتنتظر لحظات يحدث فيها شيء خارج عن المألوف تماماً؛ طرفة، وفاة، خيانة، حدث تاريخي. وهنا يمكن أن ترد إلى الذهن آلات تصوير المراقبة باعتبار أنها تؤدي هاتين الوظيفتين تحديداً. لأنه يتعين عليها مراقبة الفترة الزمنية الشاغرة، حين لا يكون هناك شخص يسرق شخصاً ما، وتسجيل أحداث هذه الفترة لكي تكون جاهزة في اللحظة المناسبة، أي في حال حدوث سرقة. أما آلة التصوير التي تبدأ العمل فقط عند وقوع الجريمة فسوف تبدو اختراعاً غريباً محيراً، وكأنها عراف يتكهن بالأحداث وليست آلة تسجل الواقع. لكن آلة التصوير التي لا تراقب سوى الأحداث العادية ستبدو أيضاً غريبة إلى حد ما - وهذا هو نوع الغرابة التي سعت لتحقيقها أفلام مثل «النوم» *Sleep* (1963)، أو «الإمبراطورية» *Empire* (1964) لـ «آندي وارهول» Andy Warhol - لأننا نحمل اعتقاداً (خرافةً) بأن حدثاً ما يستطيع، بين الحين والآخر، تغيير الأحوال المألوفة. ولنا أن نتصور الأفلام وكأنها موضوعة على طول طيف ممتد بدءاً من موقع (يكاد) لا يحدث فيه شيء وصولاً إلى منطقة لا تشهد (في غالب الأحيان) سوى حدث جنوني إثر آخر. ولا يكمن الفرق هنا في الواقع الفعلي ولكن في احتمال أن يكون صانعُ الفيلم شديد الاهتمام بالوضع الذي يخلو من الأحداث، أو تواقاً إلى تبديد هذا الوضع: نجد إيريك فون ستروهايم Eric Von Stroheim عند أحد الطرفين، والأخوة ماركس عند الطرف الآخر. أو لنأخذ أمثلة أحدث، نسخة دوغلاس غوردن Douglas Gordon عن فيلم هيتشكوك «مضطرب العقل» *Psycho*، التي تحمل اسم «مضطرب العقل 24 ساعة» *24-Hour Psycho*، وأي فيلم من أفلام الإثارة المُنتجة في هونغ كونغ.

إذاً، هل يقدم لنا فن السينماتوغرافيا أفلاماً سينمائية، أفلاماً بالشكل الذي نعرفه؟ ليس تماماً. لم يخطر ببال الأخوين لوميير أن اختراعهما يتمتع بأي قيمة تجارية، رغم اعتقادهما أن الاختراع يمكنه مساعدة العلم، وحتى المبدع الاستثنائي جورج ميلييه لم يدر بخلده في البداية أن الأفلام سوف تتجاوز كونها مجرد فواصل طريفة ضمن عرض حي أكبر. وتعين انتظار توماس إديسون Thomas Edison لإدراك ما يبدو لنا اليوم أمراً واضحاً: هناك ذهب كامن في تلك الصور الثابتة، في اللحظة التي تبدو فيها كأنها تتحرك. يخبرنا تشارلز موسير Charles Musser أنه في نيسان/أبريل من عام 1896، كانت آلة إديسون المسماة Vitascope فيتاسكوب [جهاز عرض قديم ظهر عام 1895] تعرض أفلاماً في أحد مواقع التجمعات في الولايات المتحدة. وبعد عام، كان هناك عدة مئات من أجهزة العرض موزعة في طول البلاد وعرضها، وصولاً إلى هونولولو. تحولت الأفلام إلى مجال عمل بفضل إديسون، ومع أن الأمر تطلب بعض الوقت ليصبح بوسع هذه الوسيلة تجاوز مرحلة صالات العرض السينمائي المسماة «نيكلوديون» nickelodeon، والتي كان من الممكن فيها مشاهدة مجموعة من الأفلام القصيرة مقابل خمسة سنتات nickel، ومن هنا جاءت التسمية، فإن الدرب غدا ممهداً، وسرعان ما بدأ عدد كبير من الناس في السير عليه. وبدأ إنتاج أعداد كبيرة من الأفلام في فرنسا وإنجلترا وإيطاليا والولايات المتحدة، وبدأت أفواج الناس تتهافت لمشاهدتها.

مع حصول هذا التحول، اكتمل اختراع الفيلم السينمائي بمعنى ما. لكنه، بمعنى آخر، لم يكن قد بدأ بعد. فقد توجب انتظار ظهور لغة الفيلم كما نعرفها حالياً. تاريخ هذه اللغة آسر، لكني لا أستطيع مقاربته ولو سطحياً في هذا الكتاب، فضلاً عن بيان أصحاب الفضل في ظهور هذه اللغة، ومقدار ونوع الفضل المنسوب إلى إدوِين بورتر Edwin Porter وآخرين، ومقدار اللغة التي كانت تُستخدم قبل أن يجعل منها ديفيد وارك غريفيث منظومة متطورة. يكفي حالياً، ولأغراض هذا الكتاب، أن نذكر ما وجب أن يحصل.

كان على آلة التصوير أن تتعلم كيف تتحرك: كيف تصور لقطات مقربة، وكيف تبتعد عن موضوع التصوير، وكيف تتعقبه جانبياً، وكيف تتموضع على رافعة، ولاحقاً، كيف تقوم بعدة تقنيات كهذه في مشهد واحد. ميّز أندريه بازين ما رآه فرقاً مهماً بين القطْع السريع من لقطة لأخرى في الفيلم وإمكانات التركيز العميق، وبين تركيب المعنى في عملية التحرير واكتشاف المعنى في الصورة. ولكن قد يكون هناك فرق أكثر أهمية وعملية، وهو الفرق بين عملية التحرير في غرفة المونتاج والتحرير بواسطة آلة التصوير، عن طريق الحركات السلسة المنتقاة بعناية لآلة التصوير. ولفهْم مدى التطور (والجمال)، الذي يمكن أن يكون عليه هذا الاختراع الجوهري، بإمكانك أولاً مشاهدة أي فيلم قديم كانت فيه آلة التصوير ثابتة في المكان، تقوم فقط بالانتظار والتقاط صور كل ما يتجه نحوها أو يعبر مجال رؤيتها، ثم متابعة الحيل البارعة لآلة التصوير في المشهد الواحد المصوَّر بعدسة تُركت مفتوحة لمدة طويلة، في فيلم أورسون ويلز Orson Welles المعنون «لمسة الشر» 1958) *Touch of Evil*). نشاهد في هذا الفيلم، في لقطة مقربة، قنبلة يجري زرعها في صندوق سيارة، ثم ترتفع آلة التصوير مبتعدة إلى الخلف وتمر فوق مجموعة أبنية لتحط في الشارع المجاور حيث يشير رجل وامرأة باتجاه دورية حدودية؛ فنحن على الحدود بين المكسيك والولايات المتحدة. ونشاهد العديد من عابري الحدود والقادمين الجدد إلى حاجز التفتيش. وبعد أن يعبر الرجل والمرأة الحدود إلى المكسيك، يتوقفان لتبادل قبلة، في تلك اللحظة تنفجر القنبلة، بعد ست دقائق ونصف الدقيقة من بداية المشهد.

إذا لم يكن فيلم ويلز متوفراً لديك، بإمكانك الاستمتاع بالمشهد الافتتاحي لفيلم روبرت ألتمان Robert Altman، «اللاعب» (1992) *The Player*، وفيه دراسة تفصيلية لمشهد ويلز ومحاكاة طريفة للمشهد، فآلة التصوير هنا تسترق النظر عبر نافذة مكتب تابع لاستديو سينمائي، وتلاحق أشخاصاً خارجين من مبنى، وتبدّل بين اللقطات المقربة واللقطات البعيدة، وتراقب وصول السيارات والسياح، ثم تعود إلى المكتب، ويجري كل ذلك دون انقطاع بمصاحبة لمسة خفيفة من الإيقاع اللاتيني المأخوذ من التسجيل الصوتي المُدْرَج على فيلم ويلز، للمؤلف الموسيقي توماس نيومان Thomas Newman. دام مشهد ألتمان فترة أطول قليلاً من ست دقائق ونصف الدقيقة. كان من الممكن رواية القصة في فيلم ويلز وألتمان بواسطة سلسلة من اللقطات المنفصلة، لكن إحساسنا بالراوي وبرؤيته للعالم كان سيختلف آنذاك. وللاطلاع على مثال لافت آخر على حركة آلة التصوير وهي تحاول إخبارنا بشيء ما، يمكن مشاهدة اللقطة المأخوذة من الأعلى high-angle في فيلم «مكيدة عائلية» 1976) *Family Plot*)، وفيه يقوم هيتشكوك، الذي لا يميل عادة إلى ألاعيب آلة التصوير، بتعقُّب شخصيتين على مسارين مختلفين داخل مقبرة، وهنا

يبدو تصميم حركاتهما التي تتباعد حيناً وتتقارب حيناً كأنه يجمع بين عناصر القصة المنفصلة حتى تلك اللحظة، أي أشبه برسم مخطط القدر.

لكنني بهذا أسبق الأحداث، أو أتجاوز نطاق التاريخ الموجز الذي أود سرده. كان علينا أن نتعلم أيضاً كيفية تحرير الفيلم، عندما تجاوز الفيلم رواية الحكاية أو المشهد في لقطة واحدة. إن أي وضع للقطات إلى جانب بعضها زمنياً (ومكانياً، ما إن يصبح استخدام الشاشة المقسومة إلى أجزاء ممكناً) يوجِد معنى، مثلما تكتسب أي كلمتين معنى ما، حتى لو كانت التركيبة تفتقر إلى كل القواعد اللغوية. أو بالأحرى، نحن نصنع المعنى عندما نفهم بسرعة المثال الذي يقدمه العالم اللغوي في العبارة المتناقضة التالية: «الأفكار الخضراء عديمة اللون تنام بصخب». وهذه الإمكانية (هذه الحتمية) هي أساس نظرية إيزنشتاين Eisenstein للمونتاج، التي تُعنى تحديداً بالعلاقة بين الصور، وهي التي جعلت نويل بيرش Noel Burch يخلص إلى أن «نقْل موقع اللقطة» يشكّل العنصر الأساسي في صناعة الأفلام. غير أننا نجد في معظم الأحيان أن الفيلم، مثل اللغة، ينطوي على منظومة قواعد مساعِدة لنا؛ فنحن لسنا عالقين في وضع سريالي يومي. فاللقطة التي تُظهِر شخصاً ينظر خارج الشاشة تتبعها لقطة تُظهِر شيئاً ما، أيَّ شيء. هذا هو الشيء الذي ينظر إليه الشخص، حتى لو كانت اللقطة الثانية مصورة في وقت آخر وخارج البلد. نشاهد شخصاً يتحدث وينظر إلى اليسار. وفي اللقطة التالية، نشاهد شخصاً يصغي وينظر باتجاه اليمين. هذه محادثة، الرجلان موجودان في نفس الغرفة، أو في نفس الشارع أو في نفس السيارة. لا شك بأن الأفلام السينمائية تستطيع أن تُظهِر، وهي تُظهِر فعلاً، الأشخاص والشيء الذي ينظرون إليه في المشهد نفسه؛ مثلما تُظهِر أشخاصاً يتحدثون معاً. لكن اللقطات المنفصلة التي تحدثت عنها تُعدّ جزءاً أساسياً من إنتاج الأفلام ومن مشاهدة الأفلام، والسبب، تحديداً، هو الفضاء المتواصل الذي يجري تكوينه؛ أي الفضاء الذي يتيحه لنا اختيار المخرج لتتابع المشاهد، ونفهمه نحن عن طريق خلق عالم ضمني يمكننا استراق النظر إليه. كتب لويس بونويل Luis Buñuel في مقال حول فيلم «آلام جان دارك» *Passion of Joan of Arc*، للمخرج كارل تيودور دراير Dreyer، «توقفَتْ عن البكاء وشرعتْ تراقب بضع حمامات وهي تحط على برج كنيسة». هذا يعني لقطة تُظهِر وجهها تليها لقطة تُظهِر بضعة طيور.

تُعرَف القاعدة الأساسية هنا باسم «لقطة-لقطة معاكسة» shot-countershot، وهي قاعدة خرقها بونويل نفسه بكل مكر في فيلم «كلب أندلسي» *Un Chien Andalon* (1929)، على سبيل المثال، بأن جعل رجلاً يغادر غرفة ليجد نفسه يدخل نفس الغرفة التي رأيناه يغادرها، ويقول ب. آدامز سِتني P. Adams Sitney: «تطلب الأمر مرور عشرين عاماً تقريباً قبل أن يصبح أسلوب التحرير هذا الركن الأساسي لاستمرارية سردية ما في الأفلام. ومع نهاية الحرب العالمية الأولى، كان قد غدا عرفاً راسخاً». ولكن، لم يكن أحد ليلاحظ هذا العرف إلا إذا خرقه أحدهم. أو إذا عمل وفق قاعدة مختلفة، أي قاعدة التحرير المتوازي parallel editing، المعروفة أيضاً باسم القطْع المستَعْرض cross-cutting، التي تُعَدّ النقيض الدقيق لمنطق لقطة-لقطة معاكسة. لدينا هنا، مثلاً، صورة بطلة الفيلم مقيَّدة إلى سكة قطار تتبعها صورة الشخص الذي سينقذها وهو يحاول الوصول إليها قبل القطار السريع الهادر. الشخصيتان موجودتان في نفس الزمان ولكن في فضاءين مختلفين، إلى أن يلتقيا - بعد استنزاف مشاعر الإثارة بما يكفي - في

نفس الفضاء، ويتم إنقاذها. الفكرة في الحالتين، سواء أكان الفضاء الذي نُنشئه واحداً أو مزدوجاً، هي أننا نصنع فضاءً سردياً من تتابع المشاهد وحده، تماماً مثلما نمنح شخصيتين ثنائيتي الأبعاد بُعداً ثالثاً انطلاقاً من ثقتنا بأنهما تمتلكان هذا البعد في موقعهما الأصلي. يبذل الشخص الذي يشاهد فيلماً سينمائياً جهداً أقل من الجهد الذي يبذله قرّاء الكتب، بمعنى ما، بما أن هناك الكثير مما يُعرض أمامه، وهو مُصوَّر بحيث يبدو كاملاً بذاته. لكن مُشاهِد الأفلام السينمائية يبذل جهداً أكبر بمعنى آخر، فهو مضطر لخلق عالم كامل محيط به، إضافة إلى أن قواعد تركيب العناصر موجودة في ذهنه وليست معروضة على الشاشة.

تبدو اللقطة المقربة في البداية كأنها تنتمي إلى مجال عمل آلة التصوير فقط، لا إلى مجال التحرير، لكنها في الواقع تنتمي إلى كلا المجالين. ولا يمكننا الحديث عن لقطة مقربة إذا لم تواكبها لقطة بعيدة المدى ولقطة متوسطة المدى. وإذا كانت اللقطات المنفصلة قبل عملية المونتاج لا تشكل فيلماً سينمائياً، بل «مادة الأفلام السينمائية فقط»، كما يقول صانع الأفلام الروسي والمنظّر كولِشوف Kuleshov، فقد يفيدنا أن نتذكر ما يقوله اللغوي رومان جاكوبسن Roman Jakobson، من أن اللقطة المقربة تحوّل الصورة إلى إشارة، وتحمِّلها بالمعنى وتدمجها باللغة. وهناك سابقات أدبية لتلك الوسائل. كان تشارلز ديكنز Charles Dickens أستاذاً في اللقطة المقربة، كما أن فلوبير Flaubert يبدو وكأنه مبتكِر أسلوب القطع المستَعرض عندما مزج في رواية «مدام بوفاري» Madame Bovary بين إعلان الفائزين بالجوائز في معرض زراعي واللغو الذي كان يثرثر به زير نساء ريفي بقصد الإغواء. لكن الوسائل في الأعمال الأدبية لا تتعدى كونها تأثيرات ثانوية أما في الأفلام، فهي تقوم بدور الحامل لقصص ومناقشات كاملة. أذكر كيف كان مارسيل أوفولس Marcel Ophuls يشاهد بعض أفلامه القديمة وهو يشعر بالضيق بسبب الألاعيب الواضحة التي كان يلجأ إليها. وكان يقول نافد الصبر: «انظر، ها هي لقطة مقربة أخرى على اليدين». وكان يعني أن هناك أساليب أكثر مهارة للإيحاء بأن شخصاً ما يشعر بالقلق.

توجد أنواع لا حصر لها من الوسائل الأخرى المميّزة للأفلام السينمائية. فهناك حركات آلة التصوير مثل التغيير من لقطة مقربة إلى لقطة بعيدة وبالعكس zooms وتحريك آلة التصوير على محور من نقطة ثابتة panning، أو التعديل المفاجئ لتركيز عدسة آلة التصوير (المعروف باسم racking)، وهي وسيلة تحل محل القطْع أو اللقطة المقربة في العديد من الأفلام التي أنتجت مؤخراً، لأنها تُعتبر أيضاً أسلوباً لجذب اهتمامنا إلى تفصيلة ما أو شخص ما. وعند مستوى التحرير وترتيب المشاهد حسب التعاقب المنطقي sequence، هناك وسيلة تلاشي الصورة لإحلال أخرى محلها dissolves، وتضاؤل الصورة للانتقال إلى صورة أخرى (في مستهل المشهد) fade-ins، وتضاؤل الصورة للانتقال إلى صورة أخرى (في نهاية المشهد) fade-outs، وتكرار إظهار المحتوى البصري للّقطة freeze-frames، وأسلوب إغلاق دائرة سوداء لإنهاء مشهد أو فتحها لبداية مشهد جديد iris، والحركة البطيئة slow motion، ووسائل أخرى عديدة. وأذكر هذه الأساليب هنا بغية التعريف بها ولإعطاء فكرة عن ثراء الوسائل المتاحة لصنّاع الأفلام، وأيضاً للقول، من باب التحيز، إنه ما إن توافرت العناصر المذكورة للمخرج، وسهل على الجمهور فهمها، يكون الفيلم قد اكتمل بوصفه وسيلة وعملاً فنياً. ولا توجد أي تغييرات إضافية.

لا توجد؟ وماذا عن الصوت واللون؟ والتصاوير المنتَجة بواسطة الحاسوب؟ والثورة الرقمية برمتها؟ سوف نناقش هذه الثورة في موضع آخر من هذا الكتاب، ما أحاول قوله هنا هو أن الصوت واللون لم يُدخِلا أي تغيير جدي على أساليب التعبير الفنية الأساسية للفيلم، رغم التغييرات الكبيرة التي أدخلاها على مجال انتشار الفيلم إضافة إلى زيادة قوة تأثيره. وينطبق هذا من حيث المبدأ حتى على تقنيات مثل التسجيل المضاف بصوت شخص من أجل السرد أو التعليق، وهي تقنيات استُخدمت بأساليب بارعة وأخرى مملة، ولكن يمكن أن نرى فيها (وهذا مثار جدل) نسخة عصرية من تلك الأجزاء من الأفلام القديمة التي كانت تُظهِر نصاً قصيراً مطبوعاً ثابتاً.

لم يتغير مفهوم الإلمام بالمعلومات الأولية حول الأفلام، إن جاز التعبير، كثيراً عما كان عليه بعد فترة وجيزة من توقُّف الناس عن الشعور بالأسف لانتهاء عصر الأفلام الصامتة. وما من شك في أن أموراً عديدة حصلت وغيّرت «الكمال الكلاسيكي» الذي حدّد أندريه بازين تاريخه بعام 1938 أو 1939، إذ نشأ العديد من الأساليب والأساليب المعاكسة، وظهرت موضوعات جديدة أيضاً. لكن أي شخص كان يفهم لغة الأفلام عام 1939، مثلما يفهم شخصٌ ما لغةً، كاللغة الإنجليزية الحديثة، سيفهم لغة الأفلام في وقتنا الحاضر؛ لأنه سيكون قد تعلَّم نفس اللغة.

ثمة استثناء واحد لادعاء الكمال هذا. والواقع أن هناك حالات استثناء عديدة، لكننا سنقتصر على حالة واحدة لإجراء النقاش على أساسها. موضوع هذا الاستثناء الموسيقى، ولكن ليس الصوت، أو الصوت على هيئة موسيقى. لم تُضِف الأفلامُ الناطقة الكلامَ إلى الأفلام، لكنها أضافت صوت الكلام، لأن الأفلام الصامتة، كما قال عدة نقاد، لم تكن خرساء أو بكماء لمجرد أننا لم نكن قادرين على سماع صوت الأحاديث فيها. وقلة فقط من صُنَّاع الأفلام، خارج مجال الأفلام السينمائية التجريبية، غامروا بفصل الصوت عن الصورة عندما يتعلق الأمر بالحديث أو بالأغاني. هناك التأثيرات الكوميدية والدراماتيكية للحبكة في فيلم «الغناء تحت المطر» *Singing in the Rain* (1952)، المتعلقة ببدء استخدام الصوت في الاستديوهات الأمريكية، وهناك حالات التشويش في الذاكرة السردية في فيلم «العام الماضي في مدينة مارينباد» *Last Year at Marienbad* (1961) ، ولكن يمكن القول عموماً إن صوت الكلام أُدرج على صورة المتكلمين، وفي ذلك تعزيز للواقعية، لكنه لا يُعَدّ تغييراً في لغة الفيلم.

كان هناك الكثير من الموسيقى في عصر الأفلام الصامتة، لكن تلك الموسيقى كانت موجودة في صالة العرض ولم تكن مسجلة على الفيلم. وأدى إدراج التسجيل الصوتي على الفيلم إلى حرمان آلاف الموسيقيين المحليين من مورد رزقهم، كما أتاح لرواد صالات العرض في كل أنحاء العالم سماع ذات المؤلفات الموسيقية الراقية التي تعزفها أفضل الفرق. قد نظن الآن أن عملية المعايرة الصارمة هذه لم تكن على هذا القدر من الروعة، ونرغب في تحية مواهب بعض عازفي البيانو الدؤوبين، على الأقل، الذين كانوا يبتكرون ويقتبسون العديد من الأصوات لتتماشى مع الصور المتحركة، ليلة بعد أخرى. لكن يبدو أن الجمهور القديم كان يفضل أن تتاح له فرصة سماع موسيقى توسكانيني Toscanini وماكس شتاينر
Max Steiner على سماع عزف مدرّس الموسيقى المحلي.

يؤدي إدراج الموسيقى على الفيلم، بدلاً من عزفها في صالة العرض أو في قاعة، إلى نشوء أشكال جديدة من اللغة السينمائية. وهنا يتبادر إلى الذهن اللحن الرئيس المصاحب للفيلم؛ النغمات المتلاحقة المتغيرة الطبقات (التي ألفها ماكس شتاينر، وبرنارد هيرمان Bernard Herrmann، وجون ويليامز John Williams) والتي تُذكّرنا فوراً بفيلم «ذهب مع الريح» *Gone With the Wind* (1939)، أو فيلم «الدُّوار» *Vertigo* (1958)، أو فيلم «إي تي» *E.T.* (1982). لكن ما يمكن أن نسميه الموسيقى المعبِّرة عن أحداث معينة، تكون أكثر أهمية كلغة، فهي مجموعة من أساليب التعبير الفني التي لازمت الأفلام منذ أواخر أربعينيات القرن العشرين وحتى ستينياته، والتي تلاشت (إلى حد ما) لأننا أتقنّا فهمها إلى درجة غدت معها أشبه بخطوط التوكيد تحت الكلمات في صفحات نفضل قراءتها خلواً من هذه الخطوط أو نفضل وضْع خطوطنا نحن عليها. وهنا تحضرني كل الأصوات المعدة بعناية، والتي تعني أن وحشاً يقترب، أو أن رحلة في الذاكرة على وشك أن تبدأ، أو أن البطلة أصيبت بالخبل، أو أن الطقس سيِّئ، أو أن الفرسان قد يخفقون في الوصول في الوقت المناسب. وغالباً ما ارتبط هذا النوع من الموسيقى بشخصيات معينة، بلحن محدد لكل شخصية، مثل جملة لحنية متكررة في موسيقى فاغنر Wagner.

يمكن القول إن أكثر اللحظات إثارة في هذا النوع من اللغة كانت تحدث عندما يتلاعب صانع الفيلم بتوقعاتنا منها. على سبيل المثال، نسمع في فيلم «قواعد اللعبة» *Rules of the Game* (1939))، للمخرج رينوار Renoir، ألحان فالس من مؤلفات شوبان صادرة من غرفة استقبال في منزل أسرة من الطبقة العليا. يبدو الأمر طبيعياً، فنجوم المجتمع يحضرون حفلاً. ولكن، عندما تأخذنا آلة التصوير إلى الطابق الأسفل، نكتشف أن الموسيقى ليست عنصراً زخرفياً أضافه رينوار، لكنها من صميم القصة: إذ إنها صادرة من المذياع وكان الخدم هم من يستمعون إليها. وعلى نحو مماثل، نجد في فيلم «النافذة الخلفية» *Rear Window* (1954) لـ «هيتشكوك»، أن الموسيقى التي نسمعها (وهي من تأليف فرانز واكسمان Franz Waxman) ليست صادرة عن الفضاء الخارجي للاستديو، ولكن من الشقة المجاورة. في المثال الأبرع بين الأمثلة المذكورة، تبدو الشخصيات، في فيلم «قلق شديد» *High Anxiety* (1977) للمخرج ميل بروكس Mel Brooks، كأنها تسمع فجأة التسجيل الصوتي المُدرَج على الفيلم، فتبدو عليها أمارات الانزعاج، كما ينبغي أن يحصل. بعد ذلك تتجاوز سيارتَهم حافلةٌ تضم فرقة موسيقية سيمفونية تعزف موسيقى جون موريس John Morris بصوت مرتفع.

توحي هذه اللمسات الرائعة بمدى إمكانية استخدام الموسيقى في الأفلام، لكنها توحي أيضاً بأن هناك الكثير مما لم يُستفَد منه بعد، أي أنه إذا كانت هناك إضافة حقيقية إلى لغة الفيلم ضمن هذا المجال، فهي تظل مع ذلك إضافة متواضعة نسبياً.

الواقعية السحرية

من الشائع والملائم في تاريخ الأفلام السينمائية التمييز بين نزعتين كانتا موجودتين منذ البداية: الواقعية والسحر، وتتمثلان في أعمال الأخوين لوميير، وفي ألاعيب آلة التصوير الاستثنائية في أعمال جورج ميلييه، على الترتيب. لا أعني بما قلته حتى الآن وجوب التخلي عن هذا التمييز، وهو تمييز مهم بكل السبل، لكني أعني إعادة النظر في بعض المواضع التي تلتقي فيها النزعتان.

أخرج ميلييه فيلم «رحلة إلى القمر» *Le Voyage dans la lune* (1902)، إضافة إلى عدد من الأفلام الحافلة بالحيل والتخيلات - قد تكون أكثرها مدعاة للتسلية، حالياً، الحيل التي تجعل لقطة رأسية واحدة مشتركة بين عدد من الشخصيات (أربع شخصيات في أحد الأفلام، وأفراد فرقة أوركسترا كاملة في فيلم آخر) - لكن ميلييه أعاد تركيب مناسبات تاريخية، مثل اللحظات الحاسمة في قضية درايفوس Dreyfus Affair. صوّر الأخوان لوميير جزءاً كبيراً من الحياة اليومية كما نعيشها، لكن أبرع إنجازاتهما تظهر على الشاشة في نسخة نشاهد فيها جداراً مهدماً ينهض ثانية من بين أنقاضه. يستحق هذا الفيلم التوقف عنده قليلاً، إذ يكشف إمكانيات الأفلام السينمائية أكثر مما يكشفها فيلم «العاصفة» *Tempest* القديم، وبأسلوب مباشر أكثر من فيلم «حساء البط».

نشاهد بدايةً الاستعدادات الجارية لهدم الجدار، ثم عملية الهدم نفسها. يهوي رجل على الجدار بمعول، ثم يُختَرَق الجدار بمدك قوي يشق طريقه بشكل لولبي. يبدو التأثير فعلاً أشبه بالتوثيق، فنحن ننظر إلى جزء من العالم المادي، إلى بناء قائم، أو إلى الادعاء الأخير لبناءٍ ما بأنه بناء، بينما يميل ثم يهوي وسط سحابة من الغبار. نحن موجودون في المكان. أو هم كانوا في المكان. شاهدوا الحدث وصوروه على فيلم، ووقع الحدث في زمن واقعي. كل ذلك حقيقي بالمعنى الحرفي للكلمة، ولا توجد أي خدع تصويرية، فتأثير الواقع هو انعكاس لواقعية هذا الواقع الفعلي. لكننا نرى بعد ذلك نفس المشهد وهو يُعرض بشكل معكوس، ودون اللجوء إلى القَطْع على ما يبدو. ينجلي الغبار ونشاهد الجدار وهو يرتفع ببطء في الهواء ليعود إلى وضعه الأصلي. لو أننا شاهدنا نهاية الفيلم فقط لقلنا إننا نرى مولد جدار، لا جداراً يُبنى؛ جدار ينهض بفعل السحر مثل جدران مدينة أسطورية. خدعة العرض المعكوس هي خدعة بسيطة، اكتُشفَت في وقت مبكر من تاريخ الأفلام السينمائية، لكن تأثيرها مذهل، إنجاز للتحريك الحقيقي للصور animation. إلى جانب كل ذلك، فقد وقع الحدث فعلاً، ولكن ليس بهذا التتابع أو هذا الاتجاه. فما نراه مستحيل تماماً وحقيقي تماماً في الآن ذاته.

نستطيع إذاً أن نعود الآن إلى رأي كافيل، ومفاده أن هناك دائماً شيئاً ما حاضراً أمام آلة التصوير - وهو الرأي المؤيد للإحساس الطاغي بهذا الحضور - دون الحاجة إلى إصدار حكم مباشر بشأن الواقع الفضائي أو المادي الفعلي. وعند مستوى ما، يمكن أن يكون التمييز بين آلة التصوير وهي تؤدي عملها بأسلوب مباشر ودون مواربة، وآلة التصوير التي تُبيّت نية لا يعرفها سواها، وبتعبير موازٍ دقيق، بين مطالبتنا بأن نصدق أننا نشاهد واقعاً غير معدل، ودعوتنا إلى التعجب من طريقة تنفيذ الخدعة. بعبارة أخرى، التمييز القديم لا يسمي نزعتين، لكنه يستخدم تعبير قطبين، ويمكن القول إن الغالبية العظمى من الأفلام لا تقع تماماً عند أي من الطرفين، ولكن تشغل كل الأفلام فضاءً بين الواقعية والواقعية السحرية، وهنا لا تعني الواقعية الالتزام بالواقع، بل تعني محاكاة صارمة لهذا الالتزام، أما الواقعية السحرية فهي وسيلة لجعْل الأحداث الأكثر استحالة تبدو واقعية

بأسلوبها الخاص. وبذلك يسهل علينا وصْف فيلم «نانوك ابن الشَّمال» *Nanook of the North* (1922)، وفيلم «أفاتار» *Avatar* (2009)، بأنهما فيلمان ينتميان إلى نفس الوسيلة، بل ويمكن وصفهما بأنهما يوجدان في نقطة لا تبعد كثيراً عن منتصف الطيف.

يصلح هذا الرأي أيضاً لأفلام الرسوم المتحركة cartoons، والواقع أن الرسوم المتحركة تساعدنا على فهم المعنى الفعلي لهذا الرأي. فما يبدو لنا حقيقياً في فيلم «السيد لنكون الشاب»، وفيلم «العاصفة»، وفي حالات التنكر العديدة بزي غروشو ماركس وفي سقوط الجدار ومن ثم نهوضه، لا يشكّل جوهر تلك العوالم، النهر، البحر، رداء النوم، الأحجار، كما لو أن الأفلام مجرد صور فوتوغرافية. فالحقيقي هو الحركة، والأمر الجدير بالتصديق في الرسوم المتحركة، ليس شكل الأرانب والقطط والفئران وذئاب القيوط، ولكن حركتها في الفضاء. فحتى ما هو غير حقيقي له أساليب حقيقية للخداع، وهذا ما يبتكره رسامو الصور المتحركة الموهوبون.

والواقع أن الصور المتحركة يمكن أن تكون سر الفيلم، إذا كان للفيلم سر. وقد أصبحت هذه الفكرة، التي كانت يوماً ما فكرة بغيضة لكل من يحب الأفلام السينمائية، شائعة إلى حد ما. ويقدم شون كوبت Sean Cubitt، مؤلف كتاب «تأثير الأفلام السينمائية» (The Cinema Effect)، رأياً أكثر ثراء وتميزاً من رأيي، إذ يقول عرضاً: إننا سندرك يوماً ما «أن الأفلام السينمائية التي تعتمد وسائل ميكانيكية-ضوئية photo- mechanical ما هي إلا فترة مرحلية قصيرة في تاريخ الصورة المتحركة». ويذكرنا دونالد كرافتون Donald Crafton في كتابه الرائع «قبل ميكي» (*Before Mickey*)، أن الصور المتحركة، في بدايات صناعة السينما، لم تكن تعني بث الحياة في الرسوم ولكنها كانت خدعاً تصويرية تسمح للموضوعات أن تبدو كأنها تتحرك وفق هواها. ولم ترتبط الصور المتحركة بالرسوم الهزلية و«الرسوم التي تتحرك» قبل عام 1914 تقريباً. ويقول كرافتن في كتابه: «لا يعلم أحد من كان السبَّاق إلى اكتشاف أن بالإمكان اصطناع الحركة على الشاشة عمداً عن طريق التعريض الضوئي لكل لقطة على حدة»، ولكن لا يمكن فصل هذا الاكتشاف عن متعة مشاهدة العديد من الأفلام السينمائية الأولى. والمثال الوافي في هذا المجال هو سلاسل الأفلام الكاملة التي تدور أحداثها في أجواء فندق مسكون. أخرج ميلييه خمسة أفلام من هذا النوع خلال الفترة بين عاميْ 1896 و1903، وهناك أيضاً الفيلم الإنجليزي «القلعة المسكونة» 1897 (*Haunted Castle*)، لكن الفيلم الأمريكي «الفندق المسكون» 1907 (*Haunted Hotel*)، الذي أخرجه جيمس ستيوارت بلاكتون James Stuart Blackton كان الأكثر نجاحاً، وكان أحد الأسباب الرئيسة التي جعلت فن الصور المتحركة يُعرَف في فرنسا، لبعض الوقت، باسم le mouvement américain أي «الحركة الأمريكية». كان لكل فيلم نسخته الخاصة من قصة المسافر الذي يصل إلى حانة ليكتشف أن أشباحاً خفية، فقط، هي من تقوم على خدمته، وبتعبير أدق، أشياء تُعدّ في العادة من الجماد. وهكذا نرى سكيناً لا تحركها يد، ولا حتى يد شبح، تقطع رغيف خبز، وزجاجة خمر تميل من تلقاء نفسها وتصب محتوياتها في كأس موضوع بجانبها. تتطاير الكراسي والطاولات والصور في المكان، وتُرَتَّب الأسرّة لوحدها ثم تعود إلى حالة الفوضى من جديد. ولتنفيذ بعض تلك التأثيرات، المستعارة من المسرح، تعين استعمال أسلاك غير مرئية. وبالنسبة إلى التأثيرات الأخرى، كان كل ما يتطلبه الأمر إيقاف آلة التصوير عن العمل، وتحريك الشيء قليلاً، والتقاط صورة أخرى. في

تلك الفترة، كانت هذه الأفلام تبدو أشبه بالمعجزة، وفي كانون الثاني/يناير من عام 2010، أرتني طفلة في السابعة، في مدينة غلاسكو، فيلم صور متحركة نفذته بألعابها وبهاتف والدها المحمول. وأعترف بأن الفيلم بدا لي أشبه بالمعجزة، هذا إذا لم يبدُ لها كذلك.

في عام 1934، وعندما كان بانوفسكي Panofsky يكتب عن الرسوم المتحركة cartoons لا عن الصور المتحركة animation بالمعنى الذي ظهرت به في الأفلام السينمائية الأولى، شرح فعل animate بأنه يعني «منْح الحياة للجماد، أو منح الأشياء الحية نوعاً مختلفاً من الحياة»، ويشدد كرافتون، عن حق، على أن عملية المَنْح هذه تحتاج إلى مانح. ويرى أن إحساسنا بأن «الحياة تُخلَق بطريقة ما» أمام أعيننا «لا ينشأ عن «شيء غامض في الشكل نفسه» أو عن «ميزة مبهمة» تتمتع بها الوسيلة». مع ذلك، يرغب كرافتون في الحديث عن جاذبية «الحركة بحد ذاتها»، ويربط منْح الحياة لشخصيات الفيلم باختراع الطائرات والسيارات، «موضوعات تتحرك بما يبدو كأنه حياتها الداخلية». ويبدو أن ما يصفه كرافتون بأنه نوع فرعي subspecies من الأفلام - وهي نقطة ما زالت تثير الجدل، لأن العديد من الباحثين والنقاد لا يعتبرون أفلام الرسوم المتحركة أفلاماً البتة - ينطوي على تفسيرٍ لواحدٍ على الأقل من التأثيرات الجوهرية والمتكررة لكل الأنواع الفرعية الأخرى.

تتبادر إلى ذهني حالياً تلك اللحظات العديدة في الفيلم التي نبدو فيها كأننا نشهد مولد الفيلم السينمائي ذاته، عندما يبدو ظهور أول صور متحركة كأنه يتكرر في الفيلم. ونبدو فقط وكأننا نشاهد عملية الولادة هذه، لكن الانطباع يمكن أن يكون مذهلاً، وبإمكانه حَمْلُنا وراء أي شيء تقتضيه الضرورة السردية المباشرة. المثال الأشهر هنا هو وثبة الأسود الحجرية في فيلم «البارجة بوتِمكِن» (1925 *Battleship Potemkin*)، من إخراج إيزنشتاين، لكني سأذكر أيضاً، وعلى نحو عشوائي، اللحظات الأولى التي انتفض فيها الوحش حياً في فيلم «فرانكنشتاين» (1931 *Frankenstein*)، وعندما فتح سيزاري Cesare السائر في نومه عينيه في فيلم «خزانة الدكتور كاليغاري» (1919 *The Cabinet of Dr Caligari*)، وعندما قَطَعت لقطةٌ صُوِّرت بآلة تصوير سينمائية المشاهدَ الثابتة في فيلم «سطح المراقبة» (1962 *La Jetée*) من إخراج كريس ماركر Chris Marker، وعندما تبيَّن أن الجثة الموضوعة في صندوق السيارة الخلفي ما زالت حية في فيلم «الأخيار» (1990 *Goodfellas*)، وعندما يعود الوحش الذي افترض الجميع أنه مات، في عدد لا يحصى من أفلام الرعب لشن هجوم آخر على راحة بالنا. ولا بد أن العديد من الأمثلة الأخرى ترد إلى أذهانكم أيضاً.

سبق وقلت: إنه لا شيء يموت في الفيلم السينمائي. الفكرة بالأصل تنطوي على شيء من الغلو، لكني أود التوسع فيها. وبما أني أتقبل حالياً رأي رولان بارت الحماسي القائل: إن الصور تروي لنا، دائماً وفقط، حكاية الموت (فهي تقول: «هذا ميت، وهذا سيموت»)، أود اقتراح شيء من قبيل الحركة العكسية للأفلام السينمائية. فالجماد تدب فيه الحياة، والحي يُرى على أنه حي، والميت يمكنه دائماً العودة إلى الحياة. قد يبدو هذا الاقتراح مناقضاً لتعريف لورا مولفي Laura Mulvey للأفلام السينمائية بأنها «موت أربعاً وعشرين مرة في الثانية»، لكنه في اعتقادي مكمّل

له. فالموت المتكرر حقيقي، وكذلك مشهد الحركة الراجعة الذي لا يقاوَم. ولا بد أن يتوافر قدر كبير من الحياة داخل شيء يستطيع مواصلة الموت بتلك السرعة.

لنأخذ نهاية فيلم «كاري» *Carrie* (1976)، للمخرج براين دي بالما Brian De Palma، تمثيلاً تصويرياً رمزياً لهذا الادعاء. ترينا آلة التصوير قبر الفتاة التي تسببت في كل المتاعب، وقد انتهت القصة. بعد ذلك، وفي لقطة مقربة، تخرج من الأرض يد حية لتقبض على كاحل الشخص الواقف هناك، ولتثير أعصاب كل شخص بين الجمهور تصوّر للحظة أنه أصبح بإمكانه العودة إلى منزله في أمان. غير أن بث الحياة في الجماد ليس عاملاً إيجابياً على الدوام، كما يوحي هذا المثال، إذ نستطيع أن نجد في الأفلام أيضاً الكآبة التي يستكشفها رولان بارت في الصور. وبإمكان تجدّد ولادة لورين باكال Lauren Bacall أو جيمس ستيوارت James Stuart، أو بتعبير أدق عدم تقدُّمهما في السن في أي فيلم، أن يذكّرنا بمدى تقدمهما في السن أو موتهما حالياً. لكن فكرة بارت الغريبة حول الأفلام السينمائية يمكن أن تنقلب عليه. فهو يقول: إن الأفلام السينمائية ليست كآبة، «هي فقط «عادية»، مثل الحياة»، لأنها تلتقط الصور وتمضي في سبيلها. أي أنه يستطيع أن يجد في الأفلام السينمائية «كآبة التصوير الضوئي ذاته» فقط عندما يوقف الفيلم بشكل مادي أو ذهني. ولكن في هذه الحالة، وللأسباب ذاتها، سوف يستمر الفيلم، الذي لا يتوقف أو لا يمكن إيقافه، في تصوير الحياة لنا. فهو ليس شكلاً فنياً للأشخاص المحزونين، لكنه كذلك فقط للأشخاص الذين تستثيرهم الحركة، أو تخيفهم. وهذا سبب آخر يجعلنا نتذكر أن لا شيء يتحرك في اللقطة السينمائية، تتابع اللقطات هو فقط ما يخلق الحركة. فالتصوير الضوئي يوقف الحياة، والفيلم السينمائي، الذي يسجل حركة الحياة بكل وضوح، يبدؤها ثانية: حالة بعث مصغرة في كل مرة.

نجد أسطورة تجدّد الولادة هذه وقد جرى تنسيقها وإفراغها في قالب فكرة في بداية فيلم «عربة الفرقة» *The Band Wagon*، إخراج فنسنت مينيلي Vincente Minnelli. يصل فريد أستير، المغني والراقص الشهير سابقاً، إلى نيويورك على متن قطار. هناك حشد من الصحفيين المنتظرين، ويدفعه ذلك على ما يبدو إلى الظن أنه لم يتحول إلى شخصية منسية كما كان يعتقد. ولكن خانه الحظ. فقد كان الصحفيون الموجودون في المحطة ينتظرون آفا غاردنر Ava Gardner. يبتسم أستير ابتسامته المميزة، ويسرع في السير على رصيف المحطة نحو بوابة الخروج. الطريقة التي يسير بها لا تنم عن المرح أو البهجة تماماً، لكنها مشية سلسة ورشيقة، مشية أقرب إلى شكل بسيط من الرقص. تتأرجح ذراعه اليمنى في سلاسة، كأنه يقود فرقة موسيقية خفية. ويغني، محوِّلاً الموقف إلى فقرة موسيقية دون رقص، أو بعبارة أفضل، فقرة فيها من الرقص ما يرضيه. أما الأغنية التي يرددها فهي«وحدي» By Myself، أغنية ذات لحن جميل مؤلَّف من متتالية نغمية متكررة، تحكي كلماتها قصة ساخرة فيها مرارة ولكن دون كآبة («سأمضي في طريقي وحدي/وحيداً في هذا الحشد»). لكن القصة أيضاً ليست بالقصة البطولية؛ فالوحدة ليست وضعاً مثالياً، بل هي فقط أحد أوجه الطريقة التي تجري به الأمور. ما يهمنا هنا هو تصوير مشية أستير، فهي تكشف شيئاً لا يمكن سوى للفيلم السينمائي أن يرينا إياه. قد نشاهد أحياناً لمحة خاطفة عن مشية مماثلة في الحياة الواقعية، إذا كنا في الموقع الصحيح وكانت لدينا فكرة عن الرشاقة. لكننا في هذه الحالة سنتصور أن الحياة هنا تتصرف وكأنها فيلم سينمائي. يقدم لنا مينيلي

هنا صوراً متحركة في أصفى وأهدأ جوانبها. أستير المسافر يتحول إلى أستير الذي يؤدي رقصة - فهو شيء حي مُنِح نوعاً مختلفاً من الحياة، حسب تعبير بانوفسكي - وهو يفعل ذلك بمجرد توسيع خطوته أو تقصيرها. إنه هو ماضيه وحاضره، الفنان الذي ولّت أجمل أيام حياته، والفنان الذي سيظل دائماً على ما هو. نحن بالتأكيد بعيدون كل البعد عن كآبة التصوير الضوئي.

الفصل الثاني
الثقة بالصورة

النجوم المحظوظون

قال فيدريكو فِلّيني Federico Fellini إنه كان في طفولته يعتقد أن الممثلين الذين يظهرون في الأفلام الروائية المتكاملة هم من يضع الحبكة والحوار، وكل ما هنالك، ولم يكن يعلم أن هناك شخصاً يدعى المخرج. لكنه بالطبع سرعان ما أدرك خطأه، وصنع لنفسه حياة مهنية متميزة من كل الجوانب، غير أن تصوُّر فِلّيني الطفولي لم يكن خاطئاً كلياً، وهنا يجدر بنا التريث عند هذه الفكرة لأسباب عدة.

أولاً، هناك العديد من رواد السينما ممن لم يفكروا البتة في دور المخرج، حتى إذا افترضوا على نحو مبهم أن كائناً كهذا لا بد وأن يكون موجوداً. وقد تمثِّل عبارة «اذكر أسماء عشرة مخرجين» اختباراً صعباً لأشخاص عديدين، حتى ولو كانوا ممن يحبون الأفلام وممن قضوا جزءاً لا بأس به من حياتهم في مشاهدتها. كنت في طفولتي مغرماً بأفلام الغرب الأمريكي، وعندما كبرت قليلاً أحببت الأفلام الموسيقية، وكنت أعرف أسماء كل الممثلين، لكن فضولي لم يبلغ حد الرغبة في معرفة كيفية إعداد الفيلم كلاً متكاملاً. أما الآن، فأنا أعرف أن ستانلي دونين Stanley Donen هو من أخرج أداء جين كيلي Gene Kelly في فيلم «الغناء تحت المطر»، وفي فيلم «الطقس جميل دائماً»
It's Always Fair Weather (1955)، وأن فنسنت مينيلي هو مخرج فيلم «أمريكي في باريس» *An American in Paris* (1951)، لكنني ما زلت بحاجة للعودة إلى مرجع كي أخبركم من هو مخرج سلسلة أفلام «هوبالونغ كاسيدي» Hopalong Cassidy الرائعة، التي قام ببطولتها ويليام بويد William Boyd والتي صاغت مَلَكة الخيال الأخلاقي لدي عندما كان زملائي في المدرسة يقرؤون روايات جين أوستن Jane Austen. (وتوخياً للحقيقة، أخرج جورج أرشنباود George Archainbaud آخر عشرة أفلام أو أكثر تقريباً من سلسلة أفلام «هوبالونغ كاسيدي»، التي فاق عددها ستين فيلماً، وأخرج هوارد بريترون Howard Bretherton أول ستة أفلام).

أستطيع أن أتذكر العام، إن لم يكن اليوم تحديداً، الذي تخلصت فيه من وهم فلّيني وبدأت أهتم بأسماء المخرجين. كانت تلك مهمة شاقة، ولم تتحقق بصورة طبيعية. حصل ذلك عام 1959، عندما شاهدت فيلم «الساحر» *The Magician* (1958)، للمخرج إنغمار برغمان Ingmar Bergman، وفيلم «التوت البري» *Wild Strawberries* (1957) للمخرج ذاته، وفيلم «الطريق» *La Strada* (1954) لـ «فلّيني». كان ذلك يعني أني صرت جاهزاً لرؤية فيلم فلّيني «الحياة الحلوة» *La Dolce Vita*، وفيلم غودار Godard «نفس لاهث» *Breathless*، وفيلم «أنطونيوني» Antonioni «المغامرة» *L'Avventura*، وفيلم برغمان «الربيع البكر» *The Virgin Spring*، وجميعها تعود إلى عام 1960. وبحلول عام 1961، عندما شاهدت فيلم بونويل «فيريديانا» *Viridiana*، وفيلم أنطونيوني «الليل» *La Notte*، صار بإمكاني التظاهر بأني كنت أعلم دائماً أن المخرج هو العنصر الأساسي في فن صناعة الأفلام. لكنني لم أكن أعلم ذلك، وما زال هذا الجهل القديم يشكّل جزءاً من تجربتي في مشاهدة الأفلام المعروضة على الشاشة، مثلما يشكل جزءاً من تجربة عديدين آخرين. وهنا سأقتبس توصيفاً، سأعود لمناقشته لاحقاً، وهو أن بوسعنا القول إن الأشخاص المولعين بالسينما يركّزون على المخرجين، في حين يركز رواد صالات العرض السينمائي على الممثلين. لا يوجد ما يحول دون أن يشغل شخص واحد كلا الموقعين، لكن الموقعين ليسا متماثلين.

ثانياً، لا شك في أن الممثلين يصنعون الأفلام، بمعنى أن وجوههم وأشكالهم هي ما يجري تكبيرها إلى حجم هائل على الشاشة، إضافة إلى أنهم الأشخاص المعرّضون لكل ما تستوجبه الشهرة والحياة تحت الأضواء. يقول جون غريغوري دون John Gregory Dunne، في كتابه «الوحش» (Monster)، الذي يتحدث فيه عن إنتاج فيلم «شخصي وعن قرب» *Up Close and Personal* (1996): «في نهاية المطاف، كانت ميشيل فايفر Michelle Pfeiffer هي التي ستظهر بطول خمسة وعشرين قدماً على الشاشة الكبيرة في الصالة المظلمة، وليس نحن»، ويُنسَب إلى كريس ماركر أنه قال: إن «الفيلم لن يكون فيلماً ما لم يكن الأشخاص الموجودون على الشاشة أكبر حجماً من الأشخاص الذين يشاهدون الفيلم». فالممثلون هم لغة الفيلم، أو جزء كبير من هذه اللغة: إذ يشكلون معظم الأسماء nouns فيها، إن جاز التعبير. لكن المخرجين المشهورين يحبون إطلاق ملاحظات تستخف بالممثلين. ويقال إن هيتشكوك هو صاحب عبارة: «الممثلون مجرد قطيع»، ثم تظاهر لاحقاً بأن عبارته نُقِلَت بصورة مغلوطة. ما عناه بقوله، كما يدعي الآن، أن الممثلين يجب أن يعامَلوا كالقطيع. وقال لويس بونويل ذات مرة: إن العنكبوت في المشهد الافتتاحي من فيلم «سوزانا» *Susana* (1950) أفضل ممثلة عمل معها على الإطلاق. ولكن حتى أولئك المخرجون يعتمدون على الممثلين بوصفهم لغة، وغالباً ما تستطيع اللغة أن ترد.

بإمكاننا فهْم أهمية الممثلين -باعتبارهم لغة، وحتى قبل التفكير في أداء ما معين - عن طريق اختبار فكري بسيط. لنتخيل، مثلاً، أن ستيف ماكوين Steve McQueen وافق على تمثيل الدور الذي عُرِض عليه في فيلم «القيامة الآن» *Apocalypse Now* (1979) ، ولنتصوره في مكان مارلون براندو Marlon Brando يقوم بتمثيل دور الكولونيل كيرتز Kurtz. هنا لا يقتصر الأمر على اختيار ممثل آخر، لأن النتيجة ستكون فيلماً آخر تماماً.

السبب الثالث في مركزية دور الممثلين هو أنهم غالباً ما يكونون العامل الأساسي في صنع الأفلام، على الأقل الأفلام ذات التكلفة العالية، لأن أسماء الممثلين هي التي تجذب المستثمرين وتؤمِّن المال اللازم. إن الأسماء الكبيرة تحظى بالرواج حيناً وتنحسر عنها الأضواء حيناً آخر، ويقتفي المال أثرهم. ومرة أخرى نجد في فيلم «اللاعب»، للمخرج ألتمان، صورة ساخرة تهجو هذا التوجه العام: فهناك أسماء يجري إغفالها (بروس ويليس Bruce Willis، وجوليا روبرتس Julia Roberts)، ولا يوجد من يحاول بيع قصة فيلم دون ربط القصة بنجم ما، والإيحاء في الوقت نفسه أنه يعرف كيف يُنشئ علاقة خاصة بهذا الشخص. وما من شك في أن السبب الثالث للتفكير بالممثلين يعيدنا إلى السبب الأول: الأفلام السينمائية تستثمر في ما تتصور أن الجمهور يرغب بمشاهدته.

يتكون مفهوم نجم الفيلم من عدة مستويات. وأبسط تعريف للنجم هو أنه الشخص الذي يحصل دائماً على الأدوار الرئيسة في الأفلام: ويتكفل سحر السينما، سواء في هوليوود أو في بوليوود Bollywood أو في هونغ كونغ، بالباقي. النجم في الفيلم يعادل المغني الرئيس/المغنية الرئيسة في الأوبرا، أو الشخصية البارزة في مجال السياسة، وعليه يجري التغاضي عن سوء تصرفاته. وهكذا يُفترض بنا أن نتساءل، كما ورد في سيرة حياة نُشرت مؤخراً، ما إذا كان وارن بيتي Warren Beatty، فعلاً، قد عاشر 12775 امرأة؛ لأن فضولُنا يمثّل جزءاً من الشخصية الحقيقية لـ «وارن بيتي». لكن هذا المعنى للنجم يتلاشى بهدوء ضمن معنى آخر. فالنجم هو تركيبة، وصنيعة محركات الدعاية لصناعة ما، وفي الأيام السعيدة الماضية، كانت أهميةُ الحياة الأسطورية، التي لا تمل أعمدةُ الشائعات في الصحف والتصريحاتُ الصحفية الصادرة عن الاستديوهات من الحديث عنها، تعادل أهمية قصة أي فيلم مثّله النجم أو النجمة، والواقع أنها غالباً ما تكون نفس قصة الفيلم الذي صنع شهرة النجم أو النجمة. وإحدى القصص الأشهر من حياة النجوم هي قصة التضارب بين الحياة الواقعية والأسلوب الذي يعرض به الاستديو هذه الحياة، وهي قصة نورما جين بيكر Norma Jane Baker التي ظلت قابعة في الظل إلى أن سحقتها أسطورة مارلين مونرو Marilyn Monroe في نهاية المطاف. أو هي السردية اليائسة التي تستحضرها ملاحظة ريتا هيوارث Rita Hayworth القاسية والذكية: «كل رجل عرفته كان عاشقاً لغيلدا Gilda» - اسم الشخصية الرئيسة في الفيلم الشهير الذي مثلته عام 1946 - «لكنهم كانوا يستيقظون ليجدوني معهم». ولكن كان هناك نجوم لم يبد عليهم أنهم مروا بهذا الانفصال. فقد كانوا فعلاً الصورة الخيالية التي رسمتها لهم الاستديوهات، ولم تكن لهم شخصيات أخرى.

النجوم أساطير فضلاً عن كونهم ممثلين رئيسين، لكن أساطيرهم غالباً ما تنطوي على ما هو أكثر من مسحة الحزن أو المصيبة. ويعطينا عنوان فيلم «مولد نجمة» 1954) *A Star is Born*)، بحد ذاته - بحبكة الفيلم التي تتضمن انتحار جيمس ميسون James Mason والمعاناة اللانهائية الكامنة خلف بسالة جودي غارلند Judy Garland في التحلي بروحها المرحة- فكرةً عن تكلفة الشهرة، عن الخسارة التي لا يمكن تعويضها والموجودة في قلب كل تلك البهرجة وهذا الحظ. ويبدو الأمر وكأننا نرغب في أن يدفع النجوم ثمن الحظ السعيد الذي منحناهم إياه، وكأن هذه القصة الخيالية تتطلب خاتمة بائسة.

لكن النجوم - أو على الأقل بعضهم - ليسوا مجرد أساطير أو شخصيات مُختلقَة. ويقول ريتشارد داير Richard Dyer: «النجوم مهمون لأنهم يشخصون جوانب من حياتنا مهمة بالنسبة إلينا، ويتحول المؤدّون إلى نجوم عندما تكون الأدوار التي يؤدونها مهمة لعدد كاف من الناس». هناك قصص خيالية سطحية وقصص خيالية عميقة، ويمثّل النجوم في كلا النوعين من القصص. ونحن لا نستطيع الاستغناء عنهم وهم لا يستطيعون الاستغناء عنا. ونشعر في حالات عديدة كأن النجوم أنفسهم خلقوا صورتهم الدائمة وليس الاستديو، عن طريق تعديل صورة الذات بصدق مع مرور الزمن. وإذا فكرنا في الشخصيات الحاضرة في ذهن لورا مولفي عندما تقول: إن «السنوات القريبة من الذكرى المئوية [لنشوء السينما] شهدت وفاة آخر نجوم هوليوود الكبار» - تعدِّد مولفي أسماء مارلون براندو وكاثرين هيبورن Catharine Hepburn وغريغوري بيك Gregory Peck - هنا يتعين علينا الإقرار بإسهام النجوم في إيجاد مكانتهم. لم يكن مارلون براندو من ابتداع الاستديو، رغم أن موهبته، التي كان لا يوفر جهداً في تبديدها ومن ثم استعادتها ثانية، تروي حكاية متهورة كان أي استديو ممن يخلقون الأساطير ليفخر بها، أما كاثرين هيبورن، فقد حوّلت مجموعة أدوارها، الجيدة والسيئة، إلى صورة للشخصية التي قررت أن تكونها. أما غريغوري بيك - وهو نجم أقل شأناً في رأيي - فأظهر في تمثيله لياقة اجتماعية زائفة ترافقها مسحة غباء اتضحت على أشدها عند تمثيله أدواراً يُفترض بها أن تكون لشخصيات شريرة. كما في فيلم «الأولاد من البرازيل» 1978 (*The Boys from Brazil*)، الذي يمثل فيه، إن جاز لنا القول، شخصية جوزيف مينغل Joseph Mengele. ما من شك في أننا نود الاعتقاد أن هوليوود لديها المزيد من النجوم الجدد، وسوف يكون لديها المزيد في المستقبل. لكن هذه الأمثلة تساعدنا بالطبع على إدراك مدى تعقيد النجم باعتباره تركيبة، والعوامل العديدة التي تدخل في عملية صنع النجم: الموهبة، والمظهر المقبول، والحظ، والنص المكتوب، والأدوار، والمال، إضافة إلى حاجتنا المتواصلة إلى المساعدة في عيش حياتنا بصورة بديلة.

إذا عدنا بالتاريخ إلى الوراء قليلاً، وفكرنا في شخصيات مثل غريتا غاربو Greta Garbo ومارلين ديتريش Marlene Dietrich، سيتكون لدينا معنى مختلف نوعاً ما للنجم. هنا تذكِّرنا مسافة معينة - أوجدتْها الصورُ الضبابية والتحفظ في حالة غريتا غاربو، والأدوارُ المدروسة بعناية والسخريةُ المدمرة غالب الأحيان في حالة مارلين ديتريش - بأصل الصورة المجازية، وبالتألق البهي البعيد المنال لعالم ليس بعالمنا. لا تروي هذه الشخصيات قصصنا، حتى عندما نكون في أقصى حالات طموحنا وأوهامنا. فقبل أن نحصل على النجوم الذين نستحقهم، حصلنا على نجوم لا سبيل إلى الوصول إليهم. والواقع أن ثمة علاقة تربط مفهوم النجم، بحد ذاته، بالتصاميم المعمارية المتقنة والاستثنائية لصالات عرض الأفلام السينمائية، وسأعود إلى هذه الفكرة لاحقاً. ويبدو كأن الطبيعة الخيالية للأفلام استثارت الأوهام في كل ما يحيط بها، أوهام حول شخصيات الأفلام وفي الصالات المبهرجة التي تُعرض فيها تلك الأفلام. إن العنوان الفرعي للفيلم الفرنسي السريالي «نجمة البحر» 1928 (*The Star of the Sea*)، هو «أنت لا تحلم». ويمكن أن يكون شعار هوليوود «أنت لا تحلم لكننا نأمل بالتأكيد أن تشعر بأنك تحلم». وهذا ما دفع الفيلسوف الفرنسي آلان باديو Alain Badiou لقول: إن الأفلام السينمائية هي «أداة لتحويل الممثل إلى نجم»، أو يمكن القول: إن هذا، على الأقل، «تعريف ممكن للأفلام السينمائية».

ومع ذلك، تضم الأفلام السينمائية العديد من الممثلين الذين لم يتحولوا إلى نجوم، ويكمن الفرق بين الممثل والنجم في كل ما قلته في الصفحات القليلة الماضية. يستطيع النجم القيام بالكثير أثناء تأديته للدور، لكنه لا يستطيع الاختفاء فيه؛ فلا توجد نجوم خفية في القبة السماوية للفيلم. ولا يُعدّ هذا ضعفاً، لكنه حقيقة. والواقع أن النجم السينمائي ليس شخصية بارزة، مثل الممثل البارع الذي يؤدي دوراً حياً على خشبة المسرح. في حالة الممثلين المسرحيين نحن نتذكر أداءهم، وليس أدوارهم. أما نجوم الأفلام السينمائية فهم، في واقع الأمر، لا يقدمون أداء، لكنهم يعرضون على الشاشة، وهكذا تتحول الأدوار التي يمثلونها والإشاعات التي تتولّد حولهم إلى حكاية موحدة متواصلة تروي قصة حياتهم التي تحدِّد، بدورها، هويتهم كنجوم.

وماذا عن ممثلي الأفلام السينمائية؟ لا يمكن بالطبع أن نزعم أن كل ممثلي الأفلام السينمائية نجوم، بالمعنى الذي شرحته للتو - وهناك العديد من النجوم الذين ليسوا ممثلين بأي معنى من المعاني - لكنهم يظلون، وبأسلوب يثير الفضول، هم أنفسهم دون تغيير، بدرجة أو بأخرى، كما لا يمكن لأي ممثل مسرحي أن يكونه. ويظلون هم أنفسهم أكثر لأن آلة التصوير سوف تتعرف عليهم بأشخاصهم، وتربطهم دون شك بأجسادهم وبالزمان والمكان، مهما تخفّوا أو تكلموا بلكنات مختلفة. ولنتذكر كم كانت معظم الشخصيات في المشاهد الملحمية، التي تُظهِر روما القديمة أو مصر القديمة في هوليوود، تبدو أمريكية، وكيف كانت تبدو أنها تنتمي إلى خمسينيات القرن العشرين، على نحو لا تخطئه عين. ويظل أولئك الممثلون هم أنفسهم على نحو أقل؛ لأن كل ما نراه منهم مجرد عروض ضخمة على الشاشة، أشباح من زمن مختلف ومكان مختلف، ليس روما ولا مصر، ولكن استديو تغمره أضواء باهرة في أحد الأيام في منتصف القرن العشرين، وهو يوم لن يعود ثانية. لا يستطيع هؤلاء إخفاء تجاعيد وجوههم عنا، ولا الماكياج المفرط، وهم لا يستطيعون أن يتقدموا في السن، أو يعدلوا ما يقولون وما يرتدون.

يقال غالباً: إن التمثيل في الأفلام هو فن التعبير عن الفكرة باعتدال. وعادة ما يشوب أداء الممثلين المسرحيين في الأفلام السينمائية قدر من المبالغة، مثل مغني أوبرا يؤدي، بقدر مبالغ فيه من رجرجة الصوت، أغنية من تلحين كول بورتر Cole Porter. تأخذ آلة التصوير على عاتقها كل عبء العمل تقريباً إذا سُمِح لها، وغالباً ما يكون حديث السكون على الشاشة أبلغ من الإيماء. لكن أنواع السكون تختلف، ويظل فن التعبير عن الفكرة باعتدال فناً. نحن نرى الشخصيات في أفلام ياسوجيرو أوزو Yasujiro Ozu، مثلاً، كثيراً ما يجلسون دون أن يفعلوا شيئاً، يفكرون فقط، تماماً مثلما لا يفعل النهر في فيلم «السيد لنكون الشاب» شيئاً سوى الجريان. ولكن لا يمكن القول إن كل شخص جالس في العالم أو في الأفلام السينمائية تبدو عليه سيماء التفكير، ولا كل نهر يساعدنا على التفكير في الأحزان. فالممثلون الذين يحاولون التظاهر بأنهم يفكرون، غالباً ما يعطون الانطباع بأنهم على وشك الإصابة بنوبة مرضية عنيفة. ويسخر رولان بارت من معظم الممثلين في فيلم «يوليوس قيصر» *Julius Caesar* (1953)، للمخرج جوزيف مانكيفيتش Joseph Mankiewicz، لأنهم يتعرقون. ويعزو السبب إلى أن من المفترض بهم أن يكونوا في حالة من التفكير. «التعرُّق يعني التفكير، وهي مقولة تستند، كما هو واضح، إلى المسلّمة القائلة ... إن الفكر عملية عنيفة مزلزلة، والتعرّق هو أقل أعراضها حدة».

لكن الجمع بين آلة التصوير والمخرج والقصة الملائمة والممثل المناسب، يتيح القيام بكل ما ينبغي القيام به دون أن يبدو الأمر وكأن مجهوداً كبيراً قد بُذِل. فنحن لا نحتاج حتى إلى الكياسة اليابانية في أفلام أوزو، الذي تعاني شخصياته كثيراً بسبب كل تلك اللياقة والدقة في الشكليات. فعل جون فورد نفس الشيء مع جون وين John Wayne في فيلم «الباحثون» *The Searchers* (1956))، حين كان الممثل، أو الشخصية التي يؤديها في الفيلم، يحاول إيجاد تعبير وجه يتماشى مع الارتباك الناجم عن شعوره بإحساس لا يُفترض به أن يشعره. وفي فيلم «موت في البندقية» *Death in Venice* (1971)، الذي يحوي أبرع أداء لمشهد التفكير في السينما الغربية، باعتقادي، نشاهد ديرك بوغارد Dirk Bogarde، أو توخياً للدقة، نشاهد الجهود المشتركة لديرك بوغارد ولوتشينو فيسكونتي Luchino Visconti وغوستاف ماهلر Gustav Mahler والمصور باسكال دو سانتيس Pasquale de Santis، وهي ترسم بدقة دفقاً غاية في التعقيد من الذهول والارتياح والسرور الممزوج بالشعور بالذنب، دون أن يُرْفَع حاجب. وما نراه، حرفياً، هو وجه وجسد واندفاع للماء، يرافق كل ذلك موسيقى كئيبة صادرة عن التسجيل الصوتي المُدْرَج. نحن هنا ننعم النظر، فعلياً، في عقل رجل وجد عذراً وجيهاً (إرسال أمتعته إلى المكان الخطأ) للقيام بما يعلم أنه لا ينبغي له القيام به: البقاء في البندقية وتعقُّب الفتى الذي أعجبه.

كل شيء حقيقي

هناك أفلام دون ممثلين؛ أي دون ممثلين محترفين، وأيضاً دون أشخاص يقومون بدور روائي مهما كان نوعه. وهناك أفلام -أُنتج العديد منها في السنوات الأخيرة للعرض على التلفزيون- لا تضم من الشخصيات سوى الطيور أو الأفيال أو النمور، أو مشاهد طبيعية. وأصوغ الفكرة بهذا الشكل لأنني لا أعتقد وجود أفلام دون شخصيات. في الأفلام الوثائقية، السياسية منها والتاريخية، تكون الشخصيات نسخاً من شخصيات نعرفها من وثائق أخرى، وفي الأفلام التي تصور الطبيعة، تكون الشخصيات هي الكائنات أو بقاع الأرض التي نحن مدعوون لمشاهدتها في حالة نشاط، أو سكون. في فيلم لويس بونويل الوثائقي «أرض بلا خبز» 1932) *Land Without Bread*)، (واسمه في العنوان بالإسبانية *Las Hurdes*) بطل الفيلم هو الموقع وهو الشرير في الوقت نفسه، إذ يحافظ على بقائه ويدمّر سكانَه من البشر، ويترك آثاره عليهم بأسلوب قاسٍ وكامل يفوق آمالهم في تغييره أو ترْك آثارهم عليه.

إن منطقة «لاس هورديس» العليا Las Hurdes Atlas، عبارة عن مجموعة قرى تقع غرب إسبانيا الوسطى، لا تبعد كثيراً عن مدينة سالامانكا. وفي ثلاثينيات القرن العشرين، كان ستة آلاف شخص (أو عشرة آلاف حسب التعليقات الواردة في بعض المطبوعات حول الفيلم) يعيشون في اثنتين وخمسين قرية صغيرة. يقول بونويل إنه لم يكن لدى تلك الجماعات تراث شعبي ولا صور ولا أغانٍ: مرض وجوع وعزلة فقط. نحن على وشك الدخول إلى ما أطلق عليه فريدريك جيمسون Fredric Jameson، وعلى نحو مناسب، «عالم «شانغري لا» Shangri-la معكوساً وبغيضاً».

لكن قرى لاس هورديس تحتفظ بقدر من الثقافة بما يكفي لجعلها مادة للسخرية: القليل من الهندسة ومفهوم المِلْكية. يدمدم المعلق في التعليق الصوتي: «أولئك الأطفال يتضورون جوعاً، لكنهم يتعلمون أن مجموع زوايا المثلث يساوي زاويتين قائمتين». يُقطَع المشهد لنرى لقطة مقربة لصف من الأقدام الصغيرة الحافية تتدلى من مقعد طويل خشن المظهر. يكتب طفل على السبورة بكل عناية «احترم ممتلكات الآخرين»، ويطلق المعلق الساخر على هذه العبارة اسم «القاعدة الذهبية».

نصل إلى الموقع عن طريق سلسلة من الجبال الوعرة المغطاة بالأتربة، ونلمح القرى لأول مرة في لقطة تظهر فيها أسطح قرية، منخفضة ومحجوبة، على هيئة كومة من الدور الحجرية أشبه بمقبرة تسودها الفوضى أو، كما يقول المعلق، أشبه بمجموعة من «السلاحف الخرافية». نعلم لاحقاً أن العديد من تلك البيوت لا توجد فيها مداخن ولا نوافذ، أي أن الدخان الناتج عن النار المنزلية يتسرب عبر الجدران والأبواب.

يُظهِر الفيلم بالتفصيل جوانب الحياة في تلك القرى: التعليم، كما لاحظنا، والزراعة والأمراض والموت. نشاهد عجوزاً شمطاء درداء ترضع طفلاً. وما إن نستوعب غرابة المشهد حتى يبادرنا صوت المعلق قائلاً: إن المرأة في الثانية والثلاثين من العمر. نصادف بعد ذلك فتاة صغيرة راقدة على أرض شارع خال غير مُعَبَّد، ويقال لنا إنها أمضت الأيام الثلاثة الماضية راقدة بهذا الوضع. تدخل يد إلى المشهد وتفتح فم الفتاة لتكشف لثتها ولوزتيها المصابتين بالتهاب شديد. ويقول الراوي: «لم نستطع، لسوء الحظ، أن نفعل شيئاً لها. عدنا بعد يومين إلى القرية وقيل لنا إن الفتاة توفيت».

لماذا لم يستطيعوا أن يفعلوا شيئاً لها؟ ألم يكن بوسعهم نقلها إلى عالم الأطباء والمستشفيات الذي جاؤوا منه؟ أطرح هذا السؤال لأنه السؤال الذي أعتقد أن بونويل ينتظر منا أن نطرحه، ولأن السؤال يتعلق بحصانة متوارية، أو بعجز الفيلم، أعني الوسيلة، وليس فقط هذا العمل بالذات. يقول جيمسون: «ينطوي الفيلم الوثائقي على حنين من نوع ما للارتباط، للالتزام السياسي، حنين مدمج داخله، على هيئة نوع من المسافة الداخلية أو الغياب، نوع من الضمير المثقل بالذنب». وهنا أود أن أضيف فقط أن الالتزام ليس بالضرورة سياسي، وأنه بفضل الفيلم، طبعاً، أستطيع أن أشعر بالقلق بسبب طفلة توفيت منذ مدة طويلة، وبسبب أيامها الأخيرة التي أراني إياها مخرج متوفى. مع ذلك، أنا أشعر بالقلق، على نحو لا أستطيعه لو كان الفيلم قصة متخيلة، أو إذا كنت على قناعة بأن المشهد مُعَدٌّ مسبقاً. بإمكان الفيلم الوثائقي أن يقدم، فقط، تعهداً بتمثيله للواقع، كما تقول أوفدر هايدي. ولكن يمكن للتعهد أن يكون أكثر من كاف.

وهنا ينبغي لي أن أقول شيئاً حول مشهد شهير مُعَدٍّ مسبقاً ظهر في الفيلم. يحصل سكان قرى لاس هورديس على الحليب من الماعز الجبلي. تتقافز الماعز في أرجاء المنحدرات الجبلية الواقعة في تلك الأنحاء، وعلى غرار كل شيء في هذا العالم، تظل دائماً معرضة للخطر، دائماً قريبة من الموت، وقد تكون أحياناً أكثر من قريبة. ونرى في أحد مشاهد الفيلم عنزة في لقطة متوسطة وهي تهم بالقفز من موقع صخري إلى آخر. بعد ذلك، وفي لقطة بعيدة المدى، نشاهد العنزة تسقط من أعلى منحدر شاهق؛ فقد زلت قائمتها. وعلى الفور، نشاهد لقطة أخرى للعنزة وهي تهوي (عنزة ما تهوي، ويُشار إلى هوية العنزة ضمناً فقط) لكن اللقطة هنا مأخوذة من المكان الذي لم تستطع

العنزة القفز إليه: نرى العنزة وهي تهوي إلى الأسفل مبتعدة عنا. من المستحيل أن تكون آلة التصوير قد انتقلت مباشرة إلى هذا الموقع، أو أنها كانت تنتظر، لأن الموقع هو المكان الذي كانت تقف فيه العنزة، وهكذا نجد أنفسنا فجأة في فيلم روائي، نسخة إسبانية قديمة من الواقعية الإيطالية الجديدة، أو شيء شبيه ببعض صور المغامرات الشهيرة التي يُعتقد حالياً أنها كانت مُعدَّة بعناية من قِبَل المصوِّر. نفترض هنا أنه تم تصوير عنزة وهي تحاول القفز، ثم جرى إلقاء عنزة أخرى (آمل أنها كانت ميّتة مسبقاً) من أعلى الجرف أمام عدسة آلة التصوير التي كانت بانتظار هذا المشهد، ولم تكن تتعقبه. والواقع أن بونويل نفسه أبدى دهشته، عندما سئل عن هذا المشهد، من فكرة أن يخطر ببال أحد أن المشهد يمثل واقعاً غير مُعَدٍّ مسبقاً، كيف يمكن ذلك؟ لكنه لم يعتبر أن إعداد المشهد مسبقاً قلَّل من واقعيته: إذ كانت الماعز تموت في قرى لاس هورديس، مهما كان هو وآلة تصويره يفعلان في تلك اللحظات.

كان سكان قرى لاس هورديس، الذين لم تتوفر لديهم البطاطا، يأكلون ثمار الكرز قبل نضوجها، وهذا أحد أسباب مرض الزحار. وهم يقومون بتجهيز مساحات ضيقة طويلة من الأراضي القابلة للزراعة، قرب النهر، ولكن لتحقيق ذلك يتعين عليهم جلب التربة الملائمة من الجبال. ونشاهدهم وهم يسحبون أكياس التربة إلى أسفل جرد شديد الانحدار، وينشئون حقولاً ضيقة، ويبدو المشهد برمته صورة لجغرافيا لا ترحم، كما وصف بونويل الوجوه في فيلم درايز «آلام جان دارك». وبعد هذه الصورة، التي تعبّر عن ولاء سكان قرى لاس هورديس لما أسماه بونويل لاحقاً بـ «الجحيم الذي يمتلكونه»، يعرض أبرع سلسلة من اللقطات المتتابعة في الفيلم، وأحد أنجح إنجازات عملية المونتاج عموماً: بعبارة أخرى، إيزنشتاين يقابل السريالية. نشاهد قعر جدول جاف، بقعة ماء موحلة تَبيَّن من عينة مأخوذة منها أنها تعج بالحشرات. فجأة، هناك قطع وانتقال إلى صفحات كتاب دراسي طبي يضم شروحاً وأوصافاً لمختلف أنواع البعوض. نسمع صوتاً محايداً يقول بلهجة تعليمية: إن بعوضة أنوفيليس anopheles تنقل الملاريا، المنتشرة بكثرة في قرى لاس هورديس العليا. بعد ذلك، ودون أي مقدمات، يحصل قطع وتظهر لقطة متوسطة المدى لرجل يرتعش، يرتجف كل جسمه، إنها الملاريا تفعل فعلها. بدا الأمر أشبه بانتقال مفاجئ من كلية الطب إلى وسط الوباء، وهو تأثير لا يمكن، باعتقادي، أن يُحْدِثه سوى فيلم، ولا يمكن أن يخطر إلا ببال مخرج عظيم. ليست هناك صورة فوتوغرافية، مثلاً، بإمكانها إظهار رجفة الرجل المرتعش، ولا يمكن سوى لفيلم الانتقال بهذه الطريقة من صفحة ثابتة إلى شخص حي، من حشرة مصوَّرة إلى وباء تمكن من الانتشار. بدا لي، لوهلة، أن الوسيلة نفضت عنها العجز. فالعلم يقف متحفظاً، والفيلم يقدم لنا المخلوق القريب المرتجف.

في نهاية الفيلم، نشاهد لقطة ختامية للجبال المغبرّة عند بزوغ الفجر، ويقول المعلق بمرارة ساخرة: «بعد إقامة لمدة شهرين في قرى لاس هورديس، غادرنا المنطقة». يفهم ويليام روثمان William Rothman هذه اللقطة على أنها توحي بأن «أرض سكان قرى الهيروس لا توجد لها حدود. فآلة التصوير لا تكشف أي مخرج، لا تكشف أي عالَم «خارج» هذه المنطقة التي أضناها الفقر». هذا تفسير قوي ويتماشى مع شعور روثمان بأن الرعب الكامن في حياة سكان لاس هورديس هو «رعبنا أيضاً». يضعنا هذا الفيلم بصورةٍ مجازية في عالم لا مخرج منه، هذا صحيح. لكننا لم نعش هناك قط، بالمعنى الحرفي، أو لم يسبق لمعظمنا أن ذهب إلى مكان كهذا، وعليه فإن الفيلم

يفاجئنا بين تماهٍ متخيَّل من النوع الذي يستثيره روثمان، والميزة العميقة التي تتيحها لنا مشاهدة فيلم كهذا. تقوم الأفلام الوثائقية، وبأسلوب منتظم ومفيد، بإيقاعنا في شباك مواطن الالتباس الموجودة في علم وصف الأعراق البشرية (الإثنوغرافيا ethnography). فإذا لم يكن «الآخرون» شبيهين بنا، إلى درجة ما، لا يمكننا أن نعبأ بهم. وإذا كنا نحن الآخرين فعلاً، فإن فكرة الاهتمام، بحد ذاتها، لا تنشأ أصلاً.

يقول جان روش Jean Rouch، مخرج الفيلم الكلاسيكي «تاريخ صيف» *Chronicle of Summer* (1961)، وأفلام أخرى عديدة، إن في نظره:

يكاد لا يوجد حد فاصل بين الأفلام الوثائقية والأفلام السينمائية الروائية. فالسينما، وهي فن المثيل double، هي في الأصل انتقال من العالم الواقعي إلى العالم المتخيَّل، والإثنوغرافيا، وهو علم منظومات الأفكار التي نحملها عن الآخرين، هو نقطة عبور دائمة من كَوْن مفاهيمي إلى كَوْن آخر.

تختلف عبارة «يكاد لا يوجد حد فاصل» عن عبارة «لا يوجد حد فاصل»، ومن الطبيعي، وفي ضوء ما حاولتُ قوله حول ضيق الفجوة بين التمثيل السحري للواقع والتمثيل الواقعي للسحر، أن أجد نفسي مضطراً لتكرار فكرة روش بتوسّع. توجد في الأفلام نسخ مطابقة فقط للأشياء، حتى وإن كانت بعض تلك النسخ مجرد انطباعات وليست نسخاً من الواقع، وعندما أتحدث عن الشخصيات في الأفلام، فإنني أعني كل ما يُطلب منا الاهتمام به. ولا نستطيع الاهتمام بشيء دون استخدام خيالنا، و يصْدق هذا على ما هو واقعي مثلما يصْدق على أي شيء آخر. أضف إلى ذلك أن كل الأفلام، الوثائقية وغير الوثائقية، يصوغها خيال شخص ما قبل أن نراها، وتُحرَّف قليلاً وتُحرر وتروَّج ويُضبط مسارها. الرؤية الذاتية والرؤية الموضوعية ليستا متعارضتين هنا، ولا حتى متناقضتين. فالرؤية الذاتية تُعنى بما ليس ذاتها، وتخلق لنا مقدار الموضوعية المتاح للبشر الفانين. أو على الأقل يمكنها أن تخلقه، وإذا هي لم تفعل ذلك، فلن يفعله أي شيء آخر. يقول جاك رانسيير Jacques Rancière: إن السؤال الذي يجب أن يُطرح حول أي فيلم وثائقي هو: ما النوع الروائي الذي ينتمي إليه. وهنا لا تعني كلمة روائي أسطورة أو تزييفاً ولكن نسقاً خيالياً، وينصب الاهتمام على جعل الواقع مرجعية بدلاً من استحضار وهم خادع عن الواقع، كما يحصل في الأعمال التي تدّعي أنها روائية. ويضيف رانسيير، حتى الأشخاص الذين ينكرون المحرقة Holocaust لا يحتاجون إلى إنكار العديد من الحقائق. وما يتوجب عليهم إنكاره هو الصلة التي تحوّل تلك الحقائق إلى تاريخ.

مع ذلك، هناك حد فاصل بين الأفلام الوثائقية والأفلام الروائية، تماماً مثلما هناك فرق بين لقطة بونويل للرجل المرتجف التي لا يمكن تزييفها، والتركيبة الوهمية لسقوط العنزة. ومن السهل فهْم كنه هذا الاختلاف لو أمكننا تصديق الأسطورة القديمة حول ولاء آلة التصوير المحتوم للواقع،

ومن ثم تجنيدها لصالح القضية التي يتناولها الفيلم. إن الرجل يرتجف فعلياً، وآلة التصوير موجودة هناك، لا يمكنها ألا تسجل ارتجافه. ولكن لنتكلم بصراحة، ربما كان الرجل ممثلاً بارعاً، الفكرة هنا هي أننا لا نعتقد أنه قد يكون ممثلاً، لا لأن الفكرة لا تدور في أذهاننا، أو لأن الوضع لا يمكن أن يكون على هذا النحو. المسألة هنا، برأيي، لا تتعلق بموثوقية آلة التصوير، ولكن بثقتنا في الصورة. وما نثق به هو ادّعاء الفيلم الوثائقي في أقوى وأرسخ حالاته: أن الصور والقصص الموجودة فيه آتية من عالم لا يشبه عالمنا وحسب، لكنه عالمنا، يمكن التحقق منه تاريخياً وزيارته، عالم ترك لنا علامات كي نجدها إذا كان يهمنا البحث عنها. هناك فرق بين التخيُّل والواقع، حتى لو تداخلا معاً دائماً، وحتى لو كان من الصعب أن نصادف حالات صرفة من أي منهما. فالرجل المرتجف هو الوهم الذي لا نستطيع أن نرى فيه وهماً.

إذا بدا أن هذا الرجل يتحدى إنكارنا أو يضع له حداً، فإن الصور في فيلم آلان رينيه Alain Resnais «الليل والضباب» (1955 *Night and Fog*)، تقدم ما يشبه التحدي المعكوس؛ إذ إنها تتحدى تصديقنا، على الرغم من أن كل ما يتعلق بها يقول إنها حقيقية. وتساءل فيليب لوبيت Philip Lopate، وآخرون، عما إذا كان من الممكن ألا يُعدّ هذا الفيلم فيلماً وثائقياً، ولكن مقالاً؟ بمعنى أنه لا يتسم بطابع وصفي بقدر ما يتسم بطابع تأملي، والواقع أن رأيي كان دائماً أن كل الأفلام الوثائقية ما هي إلا مقالات، حتى عندما تتخيل أنها ليست كذلك (بل تحديداً لهذا السبب)، وعندما تتصور أنها تقول الحقيقة (مهما كان نوعها) كما هي. على أية حال، فيلم «الليل والضباب» هو مقال دقيق يحوي أفكاراً عميقة غير مألوفة.

يُرسي الفيلم سريعاً تبايناً بين استخدامه الصور الملونة واستخدامه الصور بالأبيض والأسود. فالصور الملونة تشير إلى الزمن الحاضر، زمن إنتاج الفيلم، زمن السرد، عام 1955، أي بعد عشرة أعوام من انتهاء الحرب واكتشاف كل أسرار معسكرات الاعتقال الألمانية. ثمة شيء هادئ، على نحو حذر ومتعمد، في المشاهد الملونة، حتى عندما تهبط آلة التصوير بهدوء من مشهد السماء الزرقاء لتصور سور الأسلاك الشائكة، ثم الحقول الخاوية والأبنية المهجورة في موقع معسكر سابق. نحن الآن في الحاضر، والماضي كان في الماضي. فهل نستطيع الوصول إلى الماضي انطلاقاً من الحاضر؟ الجواب معقد. نستطيع الوصول إلى هناك بسهولة، لدينا الصور، ويعرضها لنا الفيلم بسخاء: قصاصات أفلام، صور فوتوغرافية، أفلام لم تتعرض للمونتاج، مرتبة بدرجات متصاعدة من الرعب مع تتابع عرض الفيلم. نحن بالكاد نستطيع الوصول إلى الماضي، فهو بعيد جداً في الفضاء المعنوي وفي الزمن المتخيَّل. أُخْضِع كل جانب من جوانب الفيلم، وبدقة، إلى هذه الإجابة المزدوجة.

تبدو القطارات التي تعج بالسجناء ونشاهدها في بداية الفيلم مليئة بالعذابات وبالتهديد بالطبع، لكنها تبدو أيضاً مبتذلة، عادية بدرجة لا تترك فينا أثراً سوى مشاعر الحزن القديمة. لكن منظر الجنود الألمان المنتشرين في المكان، يتبادلون الأحاديث ويدخنون بينما القطارات تُملأ بالسجناء، يبدو صادماً أكثر بطريقته الخاصة. سبق لنا مشاهدة تلك القطارات، للقطارات قصصها الخاصة، ولكن كيف يمكن لأولئك الرجال، في تلك اللحظات، أن يتصوروا أن ما يحدث هو أمر عادي، شيء يحصل في يوم عمل عادي (غير شاق)؟ لا توجد إجابة عن هذا السؤال، لكن يجري التوسّع في

السؤال عبر عرض سلسلة من الصور المأخوذة من فيلم «انتصار الإرادة» *Triumph of the Will* (1935)، للمخرجة ليني ريفنستال Leni Riefenstahl، تُظهِر هتلر وهو يحيي استعراضاً عسكرياً وحشوداً تملأ الشاشة من شعب مؤيد له بالإجماع، على ما يظهر. يبدو الجنود المختالون في سيرهم كأنهم منهمكون في أداء رقصة باليه سريعة وخشنة توحي بالانسجام والنظام والمسار الذي لا نقاش فيه.

يتسم التعليق، الذي كتبه جان كايرول Jean Cayrol وقرأه ميشيل بوكيه Michel Bouquet، بمسحة تهكمية بشأن كل هذه الطبيعة الاعتيادية، وكأن الإحساس بمشاعر الإثارة والأحاسيس العاطفية أمر خَطِر، كأن الفيلم والصوت يمكن عندها أن يخرجا عن نطاق السيطرة، أو كأن من الواجب السماح للطابع المبتذل من الشر بالوصول إلى أقصى حدود الابتذال. هذه هي الروح التي يتكلم بها المعلّق عندما يتحدث عن إنشاء المعسكرات كأنها مشاريع بناء تجارية («يُبنى معسكر الاعتقال كما تُبنى الفنادق الكبيرة. أنت بحاجة إلى مقاولين وتقديرات الكلفة والعروض التنافسية. كما تحتاج بالطبع إلى أصدقاء في مراكز عليا»)، وهو يتخذ من الأساليب المعمارية لأبراج المراقبة مناسبة لإطلاق طرفة ذات وقع كئيب: «الأسلوب السويسري. أسلوب المرآب. الأسلوب الياباني. لا يوجد أسلوب على الإطلاق». وهناك صورة توثيقية ترافق كلاً من التحديدات الساخرة للهوية المعمارية، كأن سلسلة اللقطات هذه تمثّل جزءاً من محاضرة أكاديمية. لكن الطرفة الساخرة، في هذا السياق، تعبّر عن غضب أكثر مما يعبّر عنه الغضب العادي.

تتخذ اللحظةُ المركزية للزمن الحاضر المستعَمل في الفيلم، بمعنى التعبير عن حدود ما يمكن للفيلم القيام به عندما يكون الماضي ماضياً، شكلَ لقطة طويلة تتعقب مسار صف من الأسرّة الجدارية الخالية في معسكر سابق. يكمن التحدي هنا في تخيُّل تلك الأسرّة مليئة بأشخاص أحياء، أشخاص سوف يموتون، وهم أموات الآن، كما صاغ الفكرة رولان بارت. الاستثناء هنا، بما أن ما نراه فيلم، هو أنه لا يمكن لهؤلاء أن يموتوا لأنهم لا يستطيعون دخول الصورة، فلا يوجد في آلة التصوير المتحركة متسع أو زمن لهم. ومع ذلك، هم لا يستطيعون أيضاً أن يعيشوا، ولنفس السبب تحديداً. فهم غير موجودين هناك. يتحول إقصاء آلة التصوير لهم إلى صعوبة تواجهنا في محاولة تذكّرهم. يبدو التعليق بليغاً على نحو خاص في هذه اللحظة.

تلك الكتل الخشبية، تلك الأسرّة التي كان ينام فيها ثلاثة أشخاص، تلك الجحور التي حُجِب فيها الناس، حيث كانوا يأكلون خلسة، وحيث كان النوم بحد ذاته خطراً، لا يمكن لأي وصف، ولا لأي لقطة، استعادة بُعده الحقيقي، خوف متواصل لا ينتهي ... لم يتبقَّ من هذا المهجع المبني من الآجر سوى هيكله وعتمته.

تصل آلة التصوير إلى نهاية صف الأسرّة الجدارية، وتتوقف عند جدار مصمت، وتبدأ رحلة العودة على امتداد الأسرّة، وكما يقول ويليام روثمان،: «كأن قدرها المحتوم أن تستمر في اجتياز

هذا الصف الطويل من الأسرّة الخالية إلى ما لا نهاية».

تعبّر نهاية الفيلم عن المشاعر ذاتها أيضاً. نشاهد تصويراً فيلمياً قديماً عن تحرير المعسكرات (وهي أفلام مألوفة حالياً إلى حد يبعث على الحزن). الوجوه الملتاعة للسجناء الأحياء وهم ينعمون النظر من خلال الأسلاك الشائكة إلى ما يُفترض أن يكون صورة تحريرهم، إلى العالم في هذا الجانب من السور. يتساءل المعلق: «هل تم تحريرهم؟ هل ستتعرّف عليهم الحياة اليومية؟» لم يقل، كما نلاحظ، هل سيتعرف عليها السجناء. نشاهد بعد ذلك فيلماً يظهر فيه أحد السجناء المكلفين بمراقبة السجناء الآخرين وضابطان، وجميعهم ينكرون مسؤوليتهم، يتساءل المعلّق من المسؤول إذاً؟ نشاهد نزيلاً شاحب اللون ينظر إلى الأسفل بحزن - إلى ماذا؟ - ثم نعود لرؤية ما يذكرنا بالفظائع التي كنا نعاينها قبل مشاهدة فيلم التحرير: جثث أشبه بالهياكل العظمية ملقاة كيفما اتفق داخل القبور، جماجم منسقة باليد على الأرض في شكل صفوف، أجساد متفحمة، أكوام من النظارات والأحذية وقصعات الطعام وفراشي الحلاقة وشعر نسائي، وكتل من الأجساد التي كومتها جرافة وألقت بها داخل حفرة، كلها بالأبيض والأسود، أفلام وصور ثابتة التقطها مصورون لا يمكن لنا أن نتصورهم. والآن، بعد أن رأينا السجناء ينتظرون إطلاق سراحهم، نشاهد ثلاث صور ثابتة، أو بالأحرى ثلاث لقطات مقربة مختلفة في صورة واحدة تظهر فيها، ثانية، جثث مكدسة ومنتشرة مثل نقش يعود للقرون الوسطى، أشبه برقصة موت عبثية. بعد ذلك، تتحول الشاشة إلى الألوان، أخضر باهت مع نقاط باللون البنفسجي، مثل لوحة مضطربة للرسام مونيه Monet، تداعي الأفكار هنا ليس بعيداً عن الرمز. فهذه صورة بركة تغطي حالياً موقع مقابر أحد المعسكرات، صورة ضبابية وتبدو (في عام 1955) خالية من المعنى إلى حد ما. لكن حضورها التاريخي يتلاشى مباشرة ليتحول إلى ما يصفه المعلق بأنه صورتها المجازية: «الماء البارد والكامد لذاكرتنا الضعيفة». يتساءل المعلق: «من منا يراقب من مركز المراقبة الغريب هذا؟»، كأن برج المراقبة في المعسكر تحول إلى زاوية للنظر إلى الماضي. يمضي المعلق قائلاً: إن هناك أشخاصاً لا يصدقون كل ذلك، وآخرون يصدقونه من حين لآخر. وهناك «نحن» ولا يهم من نكون، المجموعة المؤلفة من صنّاع الفيلم ومشاهديه، الذين يوصفون بأنهم «ينظرون بكل مشاعر صادقة إلى هذه الخرائب»، ويتظاهرون بأنهم يعتقدون أن هذه الفظائع تنتمي إلى زمن واحد فقط وبلد واحدة فقط.

هذا جزء مما نتظاهر بأننا نصدقه. وربما نتظاهر أيضاً بأننا نفهم تلك الأمور أفضل مما نفهمها فعلاً. لكني أعتقد أننا، في الأساس، في حالة صراع وأن الفيلم يدعونا للصراع، مع أي نوع من الفصل يمثّله الانقسام بين الحاضر اللطيف الملون والخصوصية المدهشة للماضي المعروض بالأبيض والأسود. نحن لا نستطيع إنكار أي من العنصرين، ولا نستطيع الجمع بينهما. الفكرة الختامية للفيلم مفادها أن المعسكرات يمكن أن تظهر ثانية في أي مكان وأي زمان، ولا شك في أن هذا التلميح ينطلق من نية سليمة ويأتي في موقعه الصحيح. لكن ليس هذا حقاً ما بدا عليه العالم في عام 1955، ويبدو هذا الإيحاء، بأسلوبه الودود المُراعي للمشاعر محاولة للتهرب من موضوع الفيلم. فقبل أن نتمكن من الشعور بالقلق إزاء إمكانية تكرار أمور كهذه، علينا أولاً أن نقتنع بأنها حصلت فعلاً يوماً ما. نحن مقتنعون طبعاً، ولكن بطريقة تُشْعِرنا بالارتباك. نحن نقول الآن: إننا لا نصدق أعيننا؛ ونعني بذلك، كما نعني دائماً، أن علينا أن نصدق أعيننا، لكننا لا نستطيع التعامل مع

ما تراه. وضعُنا هنا ليس هو ذاته عندما رأينا الرجل المرتجف في فيلم «أرض دون خبز»، ولا هو ذات الوضع الناجم عن رؤية جدار الأخوين لوميير وهو ينهض، كأن بفعل السحر، من بين أنقاضه. في الحالة الأولى، نحن مقتنعون بأن الرجل ومرضه حقيقيان مثل أي شيء يُعرَض على الشاشة. في الحالة الثانية، الفعل، كما سبق لي القول، حقيقي ومستحيل على السواء. الصور الرهيبة في فيلم «ليل وضباب» حقيقية ولا يمكن استيعابها. ونحن نواجه صعوبة في تصديق تصديقنا للصور. ميلنا للشك فضيلة، شكل من أشكال الولاء للصدمة، وهو أيضاً مسؤولية، جزء مما يمكن أن يساعد تلك الصور على التلاشي، كما توحي لغة الفيلم، لتنتقل من الوضوح العنيف للماضي إلى الضباب الرقيق الخاوي للحاضر.

شعوب ولحظات

في عام 1914، كانت الأفلام الفرنسية تمثل 90% من الأفلام الموزّعة على المستوى العالمي، وبحلول عام 1928، كانت نسبة 85% من الأفلام الموزّعة عالمياً أمريكية. هذا هو التحول الذي يشير إليه جان-لوك غودار، في سلسلة الفيديو التي أخرجها والمؤلَّفة من ثماني حلقات بعنوان «تاريخ السينما (1997-1998)» Histoire(s) du Cinema (1997-١٩٩٨)، عندما قال: إن الحرب العالمية الأولى سمحت للسينما الأمريكية بتدمير السينما الفرنسية، مضيفاً بأسى أن الحرب العالمية الثانية، إضافة إلى ظهور التلفزيون، سمحت للسينما الأمريكية «بتمويل، أي تدمير كل أشكال السينما (الوطنية) في أوروبا». هذا مجرد جزء من القصة. هناك جزء آخر، وهو أن موجة كاسحة من الأفلام الأمريكية التي مُنع عرضها في فرنسا أثناء الاحتلال النازي وصلت فرنسا بعد الحرب وكانت بمنزلة الإلهام، وسمحت للسينما الفرنسية بإعادة ترتيب أوضاعها، وكانت أفلام غودار تمثل جزءاً كبيراً من عملية إعادة الترتيب هذه. ويمكن القول إنه لو لم يكن هناك نيكولاس راي Nicholas Ray وسام فولر Sam Fuller لما كان فيلم «نفس لاهث» *Breathless* (1960) قد ظهر. كان لدى الفرنسيين جان رينوار ليلجؤوا إليه، لكن جزءاً كبيراً من نظرية أندريه بازين حول الأفلام السينمائية، مثلاً، كان يستند إلى أعمال أورسون ويلز وويليام وايلر William Wyler.

ما زالت الأفلام الأمريكية تمثل حصة كبيرة من السوق العالمية. في مطلع عام 2010، سُحب فيلم «أفاتار» من 1628 صالة عرض في الصين لأن المسؤولين شعروا أنه يستقطب قدراً أكثر مما ينبغي من الاهتمام، وعُرض مكانه فيلم محلي يحكي سيرة حياة كونفوشيوس Confucius. ولكن إذا «استمرت الأفلام الأمريكية في حصد أكبر إيرادات الأفلام»، كما ورد في تقرير لمنظمة اليونسكو لعام 2010، فإن العودة إلى أرقام عام 2006، تُظهر استثناءات تثير الاهتمام، حالات تمتع فيها الإنتاج المحلي بالأفضلية: في الهند وفرنسا. الهند هي البلد الذي تُنتَج فيه معظم الأفلام: 1091 فيلماً عام 2006 (هذه الأرقام تخص الأفلام الرئيسة المتكاملة). تليها نيجيريا التي أنتجت 872 فيلماً في نفس العام، في حين تشغل الولايات المتحدة المرتبة الثالثة بعدد أفلام بلغ 485 فيلماً. نجد بالمقارنة أن فرنسا أنتجت 203 أفلام في نفس العام، والمملكة المتحدة 104 أفلام. يحمل المثال النيجيري مغزى خاصاً، وخاصة في ما يتصل بالسجالات الدائرة حول احتمال توقُّف

صناعة الأفلام السينمائية أو استمرارها بالنظر، كما ورد في نفس التقرير، «لعدم وجود صالات عرض رسمية» في ذلك البلد؛ إذ تُشاهَد الأفلام السينمائية هناك في المنازل أو في أماكن معدّلة لتصلح لعرض الأفلام.

يطرح غودار شعاراً في كتابه حول تاريخ السينما، وهو «الحرفة تتبع الأفلام السينمائية»، لكن الأفلام والشعوب ليست كيانات اقتصادية صرفة. قال سيغفريد كراكاور Siegfried Kracauer في كتابه «من كاليغاري إلى هتلر» (From Caligari to Hitler) ، الصادر عام 1947، إن بالإمكان كشف ذهنية ألمانية كاملة انطلاقاً من أفلام فترة معينة. يمكن إطلاق هذا النوع من الحركات النقدية بكل سهولة، ولا سيما عند تدبر الأحداث بعد وقوعها، ولكن يبدو من المؤكد أن الأزمنة والأماكن يمكن لها أن ترتبط معاً لإنتاج مجموعات من الأفلام المميزة التي لا يمكن تكرارها: التجربة الروسية، الكوميديا الإنجليزية، الواقعية الجديدة الإيطالية، «الموجة الجديدة» الفرنسية، السينما الجديدة البرازيلية. إذا أخذنا بالاعتبار أن كل شيء كان يمكن أن يكون مختلفاً، وإذا تذكرنا رأي ماكس فيبر Max Weber، ومفاده أن الإيمان بالشخصية القومية هو مجرد خرافة، لا يعود هناك سبب يمنعنا من رؤية ما يمكن أن يعنيه بعض تلك الارتباطات.

يقول كراكاور إن مجموعة لافتة من الأفلام الألمانية، بدءاً بفيلم «خزانة الدكتور كاليغاري» (1920)، مروراً بفيلم «نوسفيراتو» *Nosferatu* (1920)، وفيلم «متروبوليس» *Metropolis* (1927)، وصولاً إلى فيلم «شهادة الدكتور مابوس» *The testament of Dr. Mabuse* (1933)، كان لديها الكثير لتقوله لنا، عن طريق الخيال، حول العالم التاريخي- حول العالم كما يمكن أن يكون وكما أصبح عليه جزئياً. ويمكن أن يكون الادعاء التفسيري هنا شبيهاً بادعاء أدورنو Adorno في ما يتعلق بجنون الارتياب. «شيء ما في الواقع يلمس وتراً حساساً في الخيال المصاب بجنون الارتياب فيحرّفه هذا الخيال». كان واقع ألمانيا خلال عهد جمهورية فايمار سبب نشوء وجهات النظر المنحرفة إلى الأمور، أولئك الأطباء غريبو الأطوار ومصاصو الدماء، الذين ظهر في الحياة من يقلدهم بأسلوب غريب ومخيف.

كان الوضع مختلفاً تماماً في حالة الواقعية الجديدة في إيطاليا. فقد تحققت مخاوف عديدة، وهيمنت الخيالات الإجرامية المتهورة على المجال الذي كان في السابق سياسياً. وقدَّمتْ سلسلةٌ من الأفلام الكئيبة المعبّرة عن الواقع الحقيقي، بدءاً بفيلم روسيليني Rossellini، «روما مدينة مفتوحة» *Rome Open City* (1945)، مروراً بفيلم دي سيكا de Sica «سارقو الدراجات» *Bicycle Thieves* (1948)، وصولاً إلى فيلم فيسكونتي «روكو وأشقاؤه» *Rocco and His Brothers* (1960)، تصحيحاً لعالم مشوه بالكامل، أو أعادت لنا عالماً كنا قد افتقدنا ألفته غير المشوهة منذ زمن بعيد. لم يكن الأمر مجرد وجود ممثلين هواة أو أماكن تصوير واقعية في الفيلم. ففي تلك الأفلام، كما في الأفلام الوثائقية، جرى تجميع دقيق «للواقع»، لم يجر التقاطه عرضاً أو بواسطة التقنيات. الفكرة هنا هي أن الواقع كان بحاجة للتجميع. ما من شك بأننا إذا لم ندرك مدى عمق الإحساس بخسارة الواقع، فلن نستطيع فهْم قوة تلك الأفلام، إلا بالكاد، ولن ندرك مدى الخزي الذي تستثيره تلك الخسارة، ورأى غودار أن إيطاليا «بفضل «فيلم روما مدينة مفتوحة» استعادت حق شعب في مواجهة نفسه بصدق».

كانت «الموجة الجديدة» الفرنسية مختلفة، كالعادة. فقد أدخلت مجموعةً من صناع الأفلام القدامى والمبتدئين إلى مؤسسة السينما الفرنسية مفهومَ الفيلم الجميل والمتقن والمكْلِف. مثّلت الموجةُ السريعة من الأفلام التي ظهرت آنذاك - مثل «أربعمئة ضربة» *The Four Hundred Blows* (1959)، و«أولاد العم» (1959 *The Cousins*)، و«نفس لاهث» *Breathless* (1960))، و«جول وجيم» (1962 *Jules and Jim*) - نقيضاً تاماً مدمراً للأعمال الهادئة السلسة للمخرجين الراسخين مثل رينيه كليمن René Clément وكلود أوتان-لارا Claude Autant-Lara، وكما في إيطاليا، كان هدف تلك الأفلام جزئياً تقديم واقعية معينة، إحساساً بالعالم اليومي المعتاد الذي اختفى. لكن العالم اليومي المعتاد، في الحالة الفرنسية، كان أكثر انفصالاً عن التقاليد، وأصدق التزاماً بالشباب وبالتمرد وبهيتشكوك من أي مشروع تاريخي أو سياسي. و يسري هذا أيضاً حتى عندما تغلب الصبغة السياسية على الأفلام. في فيلم غودار «الجندي الصغير» (1960 *le Petit Soldat*)، الذي تدور أحداثه خلال الحرب الجزائرية ويتناول موضوع الاغتيال والتعذيب والتحقيق، تقول آنا كارينا Anna Karina: إن التقاط صورة للشخص شبيه باستجواب الشرطة. لكن قولها هذا لا يدفع ميشيل سوبور Michel Subor، صديقها الذي يلتقط صورتها، للتوقف، فهو يجيبها بكل ثقة وحزم: «التصوير الفوتوغرافي هو الحقيقة». تظل الصور، المتحركة والثابتة، هي موضوع المشهد إلى نهايته. نشاهد سوبور وهو يلتقط صوره، ونشاهد كل الحركات التي لا تستطيع حتى آلة تصويره -التي تلتقط الصور الثابتة - التقاطها، كما نشاهد، بالطبع، جميع الحركات التي يقوم بها أثناء التقاطه الصور. ونسمع صوت سوبور في التعليق المُدرج وهو يتكلم في زمن لاحق، وهناك صور لا يمكن أن تكون ضمن منظور أي آلة تصوير في الغرفة، بل ضمن الفيلم المنجز الذي تم تحميضه، فقط: فهي تبدو أشبه بصور ثابتة لعروض أزياء لا يعكر صفوها إلا الحركة الخفيفة المتواصلة في المشهد. في هذا السياق، تكون الصور الفوتوغرافية والأفلام هي الحقيقة، ليس لأنها صادقة وبسيطة، ولكن لأنها تقدم لنا أكثر من منظور لواقع جرى التقاطه بغتة، وعليه، يصعب إنكار واقعيته. في كتاب «تاريخ السينما»، يقول الناقد سيرج دانيه Serge Danney لغودار إنه كان محظوظاً لأنه وُلِد في وقت مبكر بما يمكنه من أن يرث تاريخاً ثرياً ومتطوراً للأفلام السينمائية، وليس قبل أن يفوت الوقت على إمكانية الاستفادة من هذا التراث، كما يفيد المعنى الضمني هنا.

تمتعت اليابان بصناعة أفلام سينمائية مزدهرة منذ عصر السينما الصامتة، وفي حال وجود العديد من اللحظات النموذجية يصبح من الصعب انتقاء أمثلة تبرز الصفات المميزة. لكن ظهر في خمسينيات القرن العشرين تأثير طاغٍ عندما اجتمعت بعض التيارات المعينة المثيرة للاهتمام في أعمال صنّاع أفلام مختلفين غاية الاختلاف. وقد يكون هذا هو الموقع المناسب لقبول الرهان الذي طرحه المخرج الفرنسي جاك ريفيت Jacques Rivette.

رأى ريفيت أنه لا ينبغي أبداً الجمع بين كينجي ميزوغوشي Kenji Mizoguchi وأكيرا كوروساوا Akira Kurosawa فأنت «تستطيع أن تقارن فقط بين ما يمكن مقارنته، وما يسعى إلى تحقيق أهداف سامية بما يكفي». وهذا أسلوب تفكير شائع، وخاصة بين النقاد الفرنسيين. يقول ريفيت: إن ميزوغوشي «ياباني بالكامل»، وكوروساوا مغامر عالمي، من نوع ما، متأثر بأفكار جون فورد. قد يتبادر إلى الذهن أن كلاً من الرجلين اختار أسلوبه ليكون يابانياً، لأنهما يابانيان،

وفي الأفلام التي أود تناولها بإيجاز، نلاحظ أن الاختلافات الحقيقية بين أسلوبي الرجلين تلتقي عند هموم قومية تحديداً.

تدور أحداث كل من فيلميْ «حكايات ضوء القمر والمطر» (*Ugetsu Monogatari* 1953) و«الحصن الخفي» (*The Hidden Fortress* 1958) على خلفية الحرب الأهلية، والواقع أنها تجري في نفس الوقت: في القرن السادس عشر. في كلا الفيلمين هناك ذكرى حرب عالمية لم يمض عليها زمن طويل، ويصور كلا الفيلمين الحربَ بوصفها حالة يسعى فيها الرجال المضلَّلون لتحقيق الأرباح. نسمع في فيلم «حكايات ضوء القمر والمطر» عبارتي «المال كل شيء» و «الحرب مناسَبة ملائمة لمشاريع الأعمال»، ولكن كان يمكن بكل سهولة أن نسمعهما في فيلم الحصن الخفي لو كان في هذا الفيلم شخصية لديها مشروع عمل، سواء أكان محترماً أو مبتذلاً. الادعاء المناسب للموضوع هنا أن بإمكان الشخص «جمْع ثروة من الحرب». في كلا الفيلمين هناك رجلان ريفيان تستولي عليهما أحلام وطموحات تتجاوز مكانتهما الفعلية، تجري السخرية منهما وانتقادهما بقسوة، وخصوصاً عن طريق الأداء الفظ لممثلَين بأعينهم - ساكاي أوزاوا Sakae Ozawa في فيلم «حكايات ضوء القمر والمطر»، وكاماتاري فوجيوارا Kamatari Fujwara في الحصن الخفي - ولكن دون أن يجري نبذهما أو الحط من شأنهما باسم نظام اجتماعي أقدم وأقل تخبطاً. أي أن أياً من الفيلمين لا يقر تصرفات هذين المناضلين المزعجين، لكن الفيلمين يعترفان بهما بوصفهما إشارتين إلى قوى وميول تاريخية مهمة، موجودة دون شك، وبدرجة أكبر، في القرن العشرين أكثر مما كانت موجودة في القرن السادس عشر.

أعتقد أن من الواجب الإشارة إلى بعض الاختلافات الكبيرة بين العملين قبل المضي في الحديث أكثر. «حكايات ضوء القمر والمطر» فيلم هادئ بطيء الإيقاع عاطفي يكثر فيه الموت، أما «الحصن الخفي» فهو فيلم مغامرات بطلاه الأساسيان رجلان ريفيان أخرقان. يتبيّن في نهاية فيلم «حكايات ضوء القمر والمطر» أن طموحات الفلاحَيْن - أحدهما يريد أن يصبح ساموراي والآخر يريد أن يبيع قدوراً



للطهي وأن يصنع حاوية لوضع القدور فيها - ما هي سوى طموحات مهلكة أو مدمرة على نحو شنيع، في حين أن الرجلين الفاسدين في فيلم «الحصن الخفي» ينجوان بحياتهما ويحصلان، على الأقل، على جزء بسيط مما كانا يريدانه: حصة ضئيلة من الثروة التي شاركا في الحرب سعياً لامتلاكها. نشاهد في فيلم «الحصن الخفي» عرضاً تجريبياً - بأسلوب الشاشة العريضة الذي استخدمه كوروساوا آنذاك للمرة الأولى - للمذابح الرهيبة الواسعة النطاق التي عرضت في فيلم «التمرد» *Ran* (1985) للمخرج نفسه. وفي فيلم «الحصن الخفي»، كما في فيلم «التمرد»، تغمغم الشخصيات بما يبدو أشبه بنبوءة دقيقة «هذا هو الجحيم» و«هذه هي النهاية».

الريفيان الأخرقان في فيلم الحصن الخفي - ويقال إنهما النموذج الذي بُنيَت عليه شخصيتَا «آر تو دي تو» و«سي ثري بي أو» في فيلم «حرب النجوم» *Star Wars* - مضحكَان في غالب الأحيان، لكنهما نادراً ما يبعثان على السرور. تورط الرجلان في عملية هروب أميرة وجنرال يقوم بحمايتها، ولكن لا تمر لحظة لا يكونان فيها على استعداد لخيانة هاتين الشخصيتين الأرستقراطيتين عندما تحين الفرصة، ولا يتوقفان عن التخطيط لاغتصاب الأميرة، وهو الأمر الذي لم تقلق الأميرة ليا قط من أن يحدث من جانب مرافقيها. بعبارة أخرى، «الحصن الخفي» فيلم يطالِب الطبقات بتكوين رابط بينها والشعور بالقلق على بعضها، وتجد فيه الشهامةُ الحل ولكن فقط لأنها أصبحت عصرية وتحمل شعوراً إنسانياً. قال كوروساوا إنه بهذا العمل كان يرغب في صنع فيلم «مليء بالإثارة والمرح»، خلافاً لفيلميه «عرش الدم» *Throne of Blood* و«الأعماق الخفيضة» *The Lower Depths*، (وكلاهما من إنتاج عام 1957)، وفيهما اقتبس قدراً كبيراً من الكآبة من شكسبير Shakespeare ومن غوركي Gorky، على التوالي. وهذا ما قام به فعلاً. ولكن بعد تعديل مجموعة كاملة من الهموم اليابانية المعاصرة، بدل إقصائها.

يبدو مزاج المَشاهِد النهائية في فيلم «حكايات ضوء القمر والمطر» بالغ التعقيد فعلياً. لم يقابل جينجورو، صانع القدور، أميرة بل سيدة رفيعة المقام تُغرم به وتصحبه للعيش معها. ينسى كل ما يتعلق بزوجته، وينسى كل شيء عدا قصة الحب الرائعة التي يعيشها وعالم الفتنة والترف الذي دخل إليه مسحوراً. ثم يكتشف بعد فترة وجيزة أن حبيبته شبح ويشعر بالخوف، مع أننا عندما نسمع أنها توفيت في سن مبكرة دون أن تختبر مشاعر الحب، وعادت إلى عالم الأحياء سعياً لخوض هذه التجربة التي يُفتَرض أنها تشمل الجميع، نشعر على الأرجح بالتعاطف معها. أخيراً، وبعد بضع سنوات، يهجر جينجورو المرأة الشبح لتجتر أحزانها في غياهب النسيان ويعود إلى قريته الأم. كانت الحرب قد دمرت العديد من أبنية القرية، ويبدو منزله بارداً وموحشاً للوهلة الأولى. لكنه يجد زوجته في المنزل. تعد له الطعام وتحرسه وهو نائم. تبدو حركاتها وإيماءاتها مثقلة بحزن غريب، مصوَّرة بحيث تبدو كأنها وداع مبهم لا تحية لقاء. ورغم جمال سلسلة المشاهد هذه، فإن الجو السائد فيها قد يشعرنا بالحيرة. لكن هذه الحيرة لا تدوم طويلاً. تشرق الشمس، يستيقظ جينجورو. المنزل بارد ومهجور مثلما رآه عند وصوله. كانت زوجته قد توفيت منذ بضع سنوات، وكان شبحها هو من استقبله ورحب بعودته.

إذا كانت الحربُ في فيلم «الحصن الخفي» تمثّل وضع الاستثناء الذي يهدد بأن يصبح الحالة العادية، فإن الحربَ في فيلم «حكايات ضوء القمر والمطر» هي الظرف الذي يسمح للرجال، خارج نطاق أي انتهازية سوقية، بمحاولة العبور إلى عالم الأحلام. يسمح لهم بمحاولة العبور وبالنجاح في المحاولة، مرة واحدة. لكن عالم الأحلام هو أيضاً عالم الموت، وعلى نحو مزدوج، لأن الموت يستولي على عالم الواقع عندما تكون أنت في عالم الأحلام. وقد تكون الحرب مناسبة، ولكن ليس للعنف بقدر ما هي للنفاذية؛ التباس العلاقة بين عالمين. لا يعطي ميزوغوشي دروساً أخلاقية، ولكن يصعب ألا نشعر أنه يشير إلى مكامن الضعف الأخلاقية، إلى وجود خلل عميق في الآمال الحالية، خلل يجعل الأخطاء كارثية على ما هي عليه، وأعود لأكرر، من الصعب الاعتقاد أن ميزوغوشي لا يفكر سوى بالقرن السادس عشر.

نلاحظ في السينما البنغالية، وخصوصاً في أعمال ساتياجت راي Satyajit Ray، مدى قربها، من حيث الأسلوب والمغزى الأخلاقي، من الواقعية الجديدة الإيطالية: فهي تأخذنا إلى مناطق متواضعة وهادئة ومهملة، كما في ثلاثية آبو، «أغنية الطريق الصغير» *Pather Panchali* (1955))، و«الذي لا يقهر» 1956) *Apajarito*)، و«عالم آبو» *The World of Apu* (1959)). لكن



5 – من هو الشيخ؟

الإيقاعات الزمنية والتاريخية مختلفة، إذ نجد في أفلام راي فهْماً للإمبراطورية يختلف كل الاختلاف عن أي فهْم إمبراطوري. ويصدق هذا بصورة خاصة في فيلم «لاعبا الشطرنج» *Chess Players* (1977) الذي تعرَّض للإهمال نسبياً، وهو فيلم راي الوحيد الناطق بلغة الأوردو، وأحد أفلامه القليلة التي تدور أحداثها في الماضي.

الفيلم بكامله يسيطر عليه بطء حركة المقدمة التي تضم أسماء المشاركين في الفيلم. نشاهد لعبة شطرنج في لقطة جانبية مقربة، الأحجار مصفوفة على الرقعة وتظهر خلفها الأحجار الساقطة التي أزيلت عن الرقعة. تدخل المشهد يدان مكتنزتان تضعان خواتم لتحريك حجر، ثم تغادران المشهد. نسمع صوت الراوي البارع والمتحفظ وهو يجري مقارنة بين لعبة الشطرنج والحرب، ونستمتع بالطبع بسماع هذه المقارنة، وبما قاله الراوي بعد ذلك حول اللورد دالوزي Lord Dalhousie الذي يبتلع القارة لصالح شركة الهند الشرقية. ولكن، ثمة شيء في المنظر الجانبي المائل والثابت للّعبة بحد ذاتها، في قطع العاج الحمراء والبيضاء المزخرفة الأنيقة، شيء يستعصي لا على الرمز المجازي فقط، ولكن على أي نوع من التفسير، فالفيلم يدعونا إلى التفكير في كل شيء نعلم أنه تافه واستحواذي وسائب، كل شيء يجلس على هامش التاريخ ولا يدرك الغاية الوحشية لحكام العوالم، الكبيرة منها والصغيرة.

نجد نفس المادة في المشهد الرائع والمعد بإتقان في الفيلم، وفيه يطلب ريتشارد أتينبورو Richard Attenborough، وكيل الشركة في منطقة أوده Oudh من ملك أواد Awadh التوقيع على معاهدة تنص على تنازله عن العرش. نعلم ما يفكر به كلا الرجلين؛ فقد سبق لنا رؤيتهما في مشاهد متفرقة يعترفان فيها، كلٌّ بأسلوبه المختلف، بأخطائهما وبالإجحاف الكبير في ما يجري. يُشرَح كل شيء في البنية الطويلة للحبكة الجميلة للفيلم، ونعرف لماذا يبدو المشهد مربكاً، ونعرف ما لا يصرّح به الرجلان. ولا يغيب كل ذلك عن بالنا ونحن نرقب المشهد. بل على العكس، تضيف معرفتُنا بالخلفية معنى على كل لحظة في المشهد. مع ذلك فإننا نرى شيئاً مغايراً، شيئاً لا يمكن لنا حتى أن نعتبره قصة.

نحن نرى الحرج الذي جعل وجه الوكيل يتخضب بلون الدم، نرى بشرته التي تنتشر فيها البقع كخريطة الإمبراطورية، نسمع نبرة صوت التنمّر رغم معرفتنا بأن الرجل يعتقد أن التنمّر فعل خاطئ. ولا نرى على وجه الملك المسؤولية عن الكارثة التي ثبَّتها على الورق للتو، ولكن نرى مسحة من الحزن تتجاوز حدود المأساة. تعود آلة تصوير راي إلى الوجهين، وخصوصاً إلى وجه الملك، بنوع من الدهشة، من الفضول المربك، وتتلكأ لأنها تعرف أنها لا تملك سوى التلكؤ. التوقيت هنا أساسي، العودة إلى الوجهين، الانتظار بينما لا يفعل الوجهان شيئاً عدا تكرار نفسيهما، إن جاز التعبير. وخارج نطاق التنمر والحزن، لا يوحي التلكؤ بالعجز ولكن بشيء من الرهبة إزاء تعقيدات التواطؤ البشري، إزاء الطريقة التي يحصل فيها كل شخص على دور، يقبل أي دور، في هذه المسرحية التي لا يرغب فيها أحد.

لا يُعتبَر المخرج مشاركاً في هذه القصة الحزينة، لكنا وإياه متواطئون في أمر آخر: في الارتباك الذي يطوقنا عندما تفرغ جعبتنا من السرديات، أو من تفسيرات التاريخ. لكننا لا نفقدها لفترة طويلة، فنحن لا نستطيع الاستغناء عنها، وهي تعود بكامل قوتها. هذا سبب وجود سرديات للأفلام وحياة الأشخاص والتاريخ، وهذا ما يجعلها جاهزة لزمنٍ متعاقب متدرج. لكن هناك زمناً آخر، أشبه بالنقيض التام للحظة الرسولية Messianic التي يستحضرها والتر بنيامين، لحظة الرؤيا النبوئية التي تحل دائماً دونما توقع. زمن راي هو الزمن الذي لا يستطيع المسيح القدوم فيه. لن يأتي أحد، لن يحدث شيء، لن يبرز للعيان أي معنى. على الأقل، لن يبرز معنى لا نعرفه مسبقاً.

هذا الزمن ليس حكراً على أفلام راي بالطبع، ولكن من الصعب أن يخطر على البال شخص يفهمه أكثر من راي.

الفن والتجريب

في البداية، كانت الأفلام السينمائية كلها تجريبية بالضرورة، وقد ظن الأخوان لوميير، لفترة، أن أحد الاستعمالات الرئيسة للصور المتحركة قد يكون، حرفياً، في مجال التجارب العلمية. يمكن للأفلام التجارية أن تكون تجريبية في ما يتصل بتقنيتها، وهي غالباً كذلك، ولنتذكر الظهور الواسع الانتشار للصور التي تم إنتاجها بالحاسوب مع عرض فيلم «ترون» *Tron*



6 – هل هناك حركة تالية؟

(1982) (كانت هناك استخدامات سابقة لتلك الصور لكنها محدودة)، أو التطورات العديدة الحاصلة في مجال إمكانات آلات التصوير والألوان. ويمكن هنا أن أضيف أيضاً أن مجال الترفيه الجماهيري، وخاصة في الأعمال الكوميدية وأفلام التشويق، غالباً ما يتمتع بخاصية تجريبية واضحة؛ فهناك دائماً خدعة جديدة يمكن تجريبها، ولا يمكن أبداً أن نتوقع ماذا يثير اهتمام جمهور كبير. وقد شاهدنا بعض التجارب التي هيمنت على بدايات الرسوم المتحركة.

ولكن عندما استقرت صناعة السينما، كان استقرارها على السرديات، واضطلعت بمهمة رئيسة هي رواية القصص، عن طريق الصور والنصوص القصيرة المطبوعة الثابتة، ثم عن طريق الصور والصوت. وبذلك استرعت إمكاناتُ الوسيلة الجديدة انتباهَ عامة الجمهور لفترة وجيزة،

بوصفها شكلاً فنياً بذاتها، لعبة بصرية، أو سبراً بصرياً، مثلما تلاعبت الحركة الدادية Dada والحركة السريالية Surrealism باللغة وبشعور التوق، وأعادت صياغتهما. وإذا كان من المهم أن نتذكر أن كلمة «فيلم» تعني للعديد من الناس الفيلم السردي الرئيس، فمن المهم أيضاً أن نتذكر أن هناك أموراً أخرى كثيرة تضمها الكلمة. ويحدث هذا منذ فيلم «السينما الشاحبة» *Anemic Cinema* (1925)، لدو شامب Duchamp وصولاً إلى أفلام لِن لاي Len Lye، وستان براكيج Stan Brakhage، وويليام كنتريدج William Kentridge. نحن لا نتحدث هنا عما أصبح يُعرف بالأفلام الفنية - أفلام سردية معدة لذوي الثقافة الرفيعة - ولكن نتحدث عن الأفلام باعتبارها أشكالاً من الفن البصري، أفلام قام صانعوها، كما عبّرت لورا مولفي عن الفكرة ببراعة «بجعل آليتها ومادتها مرئيتين، على نحو متماسك، مغلقين بذلك الفجوة القائمة بين شريط الصور والشاشة».

كانت آخر مرة شاهدت فيها، في فضاء عام، فيلم «بين فصلين» *Entr'acte* (1924)، للمخرج رينيه كلير René Clair، في أحد متاحف برشلونة. كان الفيلم يُعرض بشكل متواصل في مكان شغل الجزءَ الأكبر فيه معرضٌ للمنحوتات، وخصوصاً أعمال خوان مونيوث Juan Muñoz، وفي غرفة أخرى كان يعرض فيلم *Waterman Switch*، لروبرت موريس Robert Morris (وهو تكوين راقص يعود إلى عام 1965، جرى تحويله لاحقاً إلى فيلم). كانت الارتباطات التي يمكن تخيلها بين أشكال الفن المعروضة رائعة تماماً. كان فيلم كلير أشبه بمنحوتة متقنة تعبث فيها التقنية بخدع حركية، وكانت منحوتات مونيوث، وخصوصاً *The Prompter* (الملقِّن) و *The Waste Land* (الأرض اليباب)، تبدو أشبه بالأفلام السينمائية التي انتهى عرضها ووجدت نفسها وقد تجمدت في لوحات عرضة للبلي. كتب مونيوث يصف أعماله: «عليك أن تأتي، وأن تنظر، وأن تشعر بالقنوط، وأن تبتسم».

يبدأ فيلم «بين فصلين» فيلماً سردياً خارجاً عن المألوف ألهم لويس بونويل والعديد من الطليعيين الآخرين، ثم ينتهي بتجريد حقيقي، وبذلك يبدو أشبه بتاريخ سريع غير مقصود للأفلام التجريبية، أو بجزء من ذلك التاريخ. تحدث في بدايته أمور غريبة عديدة، مدفع سائب يتحرك من تلقاء نفسه، ورجلان يقفزان هنا وهناك بسرعة بطيئة لدرجة أنهما يظهران وكأنهما يطيران. وبعد خدع أخرى عديدة، يُقتَل رجل آخر وتهدأ حركة الفيلم لتسجيل موكب جنازته. أو لنقل، للانصراف نحو الاهتمام بالتغيير الطارئ على هذا الموكب. تقف عربة موتى قديمة الطراز بالانتظار خارج الكنيسة، ولكن، بينما نبحث عن الحصان الذي يفترض وجوده، تتحول آلة التصوير إلى الجانب لإظهار جمل مربوط مكان الحصان. طرفة سريالية ظريفة، لكنها ليست خارج سياق الطُّرف السريالية. ليست بفظاعة حركة بونويل - كان ذلك قبل أن تتاح الفرصة لبونويل للقيام بأي حركات في الأفلام - التي تظهر رجلاً دون ساقين داخل علبة صغيرة بعجلات يقوم بتحريكها بيديه، وهو متلهف للمشاركة في ما أصبح مطاردة. بعد عدة لقطات، نتساءل خلالها إن كنا نجد الأمر طريفاً، ينفد صبر الرجل وينهض ليخرج من العلبة، بكامل أطرافه الأربعة، ويبدأ بالجري.

في هذه الأثناء، وعودة إلى الجنازة، يهبط عدد من الأشخاص، يبدو على سيمائهم الجد، عدة درجات ويصطفون خلف عربة الموتى، وهم يرتدون ثياباً رسمية ويضع العديد منهم أكاليل الزهر

حول أعناقهم. قام بأدوار أولئك الأشخاص مجموعة من أصدقاء المخرج، بمن فيهم مارسيل دو شامب، ومان راي Man Ray، وفرانسيس بيكابيا Francis Picabia وهو كاتب النص.
يحدث الآن أمر غريب، يمكن وصفه بسهولة بأنه حدث لكنه يترك تأثيراً يكاد تستحيل استثارته. يبدأ الجمل المسير بخطى ثابتة، ويبدأ المشاركون في الموكب ... بالقفز خلف النعش بحركة بطيئة مبالغ فيها. عدا أنها لا تبدو أنها ركض يُعرض بحركة بطيئة، ولكن أشبه بأسلوب جديد لتقديم فروض الاحترام، عادة محلية. يسبح هؤلاء الأشخاص في الهواء خلف الجثمان بكل جدية، وهناك سيدة عجوز تؤدي المهمة بكامل طاقتها، وساقاها مستقيمتان، وكأنها مسيرة جنائزية تسبح في الهواء. تستمر سلسلة المشاهد هذه، لقطات من زوايا مختلفة، وتختار أفراداً مختلفين من المجموعة وتركز عليهم لدقيقة ونصف الدقيقة. يمكن للمرء أن يستجيب لهذه الخدعة بكل الأشكال الممكنة، لكنها تبدو طريفة بما يتجاوز ما يمكن أن توحي به الخدعة الأساسية، أما استجابتي المزدوجة فقد كانت على الدوام: لا يمكن سوى للأفلام السينمائية أن تفعل ذلك، وهذا ما يجب على السينما أن تفعله، على الأقل لبعض الوقت.

في لحظة ما، تنفصل عربة الموتى عن الجمل وتنطلق باتجاه أسفل الشارع. تندفع العربة على سكة ذات عجلات صوب غابة وهي تحدث أزيزاً، وعند هذه المرحلة يصبح الفيلم تجريدياً بالكامل تقريباً: فالأشكال والخطوط تتحرك وهي تطنّ وترتجّ، ونرى العالم من منظور العربة، وبالرغم من أننا نستطيع، إذا شئنا، تفسير تلك الأشكال على أنها أوراق شجر وسكك حديدية وحواجز معدنية، فإن هذا ليس ما نراه. نحن نرى الحركة ذاتها، حركتنا، وهو ما نستنتجه من واقع أن عالماً ثابتاً ينطلق باندفاع متجاوزاً آلة التصوير - تماماً مثلما كانت أوراق الأشجار وغبار الطلع والأجنحة تتشكل وتعود لتتشكل ثانية بسرعة هائلة في فيلم ستان براكيج «ضوء العثة» Moth Light (1963)). أحياناً، تبدو رؤيتنا كأنها تذهب إلى مدى أبعد ونظن أننا نشاهد فيلماً بشكله الخام، شريطاً فارغاً من السيليولويد يمر بسرعة خلف فتحة، شكلاً من أشكال الحركة، أو محاكاة للحركة، تنتمي حرفياً إلى التكنولوجيا، لا إلى العالم الذي يجري تقديمه أو تصويره.

نستطيع الإحساس بهذا الشعور لدى مشاهدتنا فيلماً تجريبياً حتى إذا لم يحدث شيء من هذا النوع، والسبب تحديداً هو إدراكنا أن الشاشة وشريط الصور يمكنهما دائماً أن يتحدا، ويتعاظم الشعور عندما يعتمد الفيلم على العلاقة بين آلة التصوير المتحركة وعالم ثابت، كما في فيلم براكيج «الخاتم السحري» *Wonder Ring* (1955)، وهو فيلم قصير مصور لقطار الجادة الثالثة المرتفع القديم في نيويورك، وهو يمضي من محطة إلى أخرى، وفي فيلم *Gnir Rednow* (في عام 1955 أيضاً) للمخرج جوزيف كورنل *Joseph Cornell*، الذي يعد تقليداً معكوساً بارعاً لفيلم الخاتم السحري، إذ انقلب نفس الفيلم من اليسار إلى اليمين وطُبع باتجاه الخلف. نرى أشياء عديدة في هذين الفيلمين: أدراجاً، منصات، أبواباً، نوافذ شراء البطاقات، مسافرين، مباني مكاتب، مستودعات، بعضها يتحرك أحياناً من تلقاء نفسه. لم يتم تصوير الفيلم بكامله من القطار المتحرك. لكن التأثير الرئيس والأروع هو أن آلة التصوير لا تلتقط الحركة أو تمثّلها، بل إنها تقوم، وبكل دقة وكما في المشاهد الأخيرة في فيلم «بين فصلين»، بأداء الحركة، بحيث تجعل العالم الثابت ينزلق. ويقول جيل دولوز Gilles Deleuze: إن «آلة التصوير المتحركة شبيهة بمكافئ عام لكل وسائل الحركة السيارة التي تُظهِرها أو تستفيد منها»، وتنقل مولفي عن لين كيربي Lynne

Kirby رأياً مفاده أن هناك علاقة خاصة تربط الأفلام القديمة بالقطارات. ويمكننا اعتبار أن أبرز تجاربنا السابقة للسينما كانت الجلوس في قطار أو في سيارة ومراقبة العالم وهو يمضي من حولنا، وهو وصف معبر سبق أن أوردته مرتين في هذا السياق.

يعيدنا هذا إلى الأفكار المتعلقة بالحركة والرسوم المتحركة، التي أوردتها في الفصل الأول، والتي يمكننا الآن التوسّع فيها على هذا النحو. يبدأ الفيلم السينمائي، الذي اختُرع بصورة رئيسة لالتقاط الحركة كما هي في الواقع (أو كما تبدو في الواقع)، فوراً باللعب بسرعات عرض مختلفة، وبِجَعْل الأشياء الجامدة تبدو كأنها تتحرك من تلقاء نفسها. استطاعت آلة التصوير المتحركة، التي كانت أقدم وظائفها اليومية مواكبة الحركة في العالم، منذ فيلم المصنع للأخوين لوميير وصولاً إلى فيديو حفل الزفاف الذي صوِّر بالأمس، استطاعت على الدوام قلْب اللقطة التي تتعقب موضوعاً متحركاً إلى مجرد حركة انتقال، نموذج لرحلة وليس صورة لها. والأمر الذي يبعث السرور في النفس عند مشاهدة أفلام تستثير أسئلة من هذا النوع - وعند التفكير بالأسئلة ذاتها - هو مدى سهولة القيام بأمور تبدو صعبة من الوجهة المفاهيمية. فنحن نفصل مدركاتِنا عن فهمنا للأمور، فوراً ودون أي تردد: إذ نعرف ما الذي يتحرك «فعلاً» في صورة معينة، نعرف ماذا يتحرك «فعلاً» ولكن بسرعة خاطئة، ونعرف ما الذي لا يتحرك البتة، مثل الجدار الذي يبدو كأنه يقترب من عربة الموتى، في فيلم «بين فصلين»، ويوشك على الاصطدام بها. هذا درس في النسبية نوعاً ما. يوجد هنا شيء يتحرك، مثلما لا يتحرك شيء في الصورة الفوتوغرافية الثابتة. لكن الحركة قد تكون أحياناً واقعاً - شخصاً ما واقفاً يبدأ فجأة بالهرولة - وقد تكون أحياناً أخرى علاقة؛ هذه السيارة تتحرك أسرع من هذا الجمل. وقد نضطر أحياناً إلى استنتاج وجود علاقة: فالحركة الظاهرية للجدار تشير إلى الحركة الحقيقية لآلة التصوير. ويقول براكيج: «إزالة كل مشاعر الخوف تكمن في النظر»، ويوضح هذا الوقف الفرصةَ والتوقفَ المؤقت، على السواء. ما من شك في أن إدراكنا لما نشاهد، وخصوصاً عندما يبدو الأمر كأننا نشاهد شيئاً مغايراً، يمكن أن يخفف من شعورنا بالخوف. لكن هذه الإمكانية قد تكمن «في النظر» فقط ضمن الخيارات المتاحة، وليست في متناول اليد مباشرة.

السؤال المتعلق بما هو «في النظر» موجود أيضاً في أعمال تجريبية تتسم بالبساطة، مثل فيلم «يد تمسك بقطع رصاص» 1968 (*Hand Catching Lead*)، للمخرج ريتشارد سيرا Richard Serra، أو فيلم «المطر» 1969 (*Rain*) للمخرج مارسيل برودثايرس Marcel Broodthaers. نشاهد في الفيلم الأول يداً تظهر من جانب المشهد، تحاول إمساك صفيحات صغيرة من الرصاص متساقطة من أعلى المشهد، وتنجح أحياناً وتخفق أحياناً. تعدّل اليد وضعها ضمن المشهد من حين لآخر، وتشير ذات مرة بأحد الأصابع بسرعة إلى من يرمي الصفائح الرصاصية، كائناً من كان، ويُفهم من الإشارة أنها تستحثه على الإسراع. ولكن ليس هناك قطْع للمَشاهِد ولا حركة لآلة التصوير. يستمر الفيلم ثلاث دقائق تقريباً. ما الذي ننظر إليه؟ مجرد نموذج للحركة، طبعاً، حركة التقطتها آلة التصوير. هل يهم فعلاً إن كانت اليد تمسك بالصفيحات المتساقطة أم لا، وكم عدد المرات التي تخفق فيها؟ لا يأتي عنوان الفيلم على ذكْر الإخفاق. الفكرة هنا بالطبع تكمن في مشهد اليد المتشبثة وصفيحات الرصاص المتساقطة، إمساك الصفيحات والجاذبية الأرضية، مجموعتان من الحركات التي تلتقي أحياناً وتخفق أحياناً في اللقاء، والتي

تتواصل طوال الفيلم. يستمر الفيلم فترة زمنية، وقد يكون هذا هو العنصر الأساسي، عامل الزمن الموجود في كل الأسئلة المطروحة حول الحركة، أثناء سير الفيلم يتقدم الجميع بالسن، صاحب اليد والشخص الذي يرمي الصفيحات والمُشاهِد. صحيح أنهم يصبحون أكبر سناً بثلاث دقائق فقط، لكن الفيلم لا يريدنا أن ننسى ذلك، ويقدم لنا علامة بصرية قوية. وسواء أمسكت اليد بالصفيحات الرصاصية أو أخفقت، فإن اليد غالباً ما تلمس هذه الصفيحات، وفي نهاية الفيلم، تسوَدّ اليد نتيجة تماسّها مع الرصاص، إذ يترك العالم أثراً من غبار ورصاص يشير إلى مروره، حتى عندما تظل اليد، في نهاية الفيلم، مبسوطة وخالية. وإذا توخينا الدقة، تبدو اليد شديدة الاتساخ في بداية الفيلم، ربما بسبب إجرائها بروفة نهائية، لكنها تزداد قتامة.

يُعدُّ فيلم «المطر» للمخرج برودثايرس، أحد أكثر الأفلام القصيرة التي تسكن الأفكار. يجلس رجل، نراه من زوايا مختلفة، أمام صفحة من الورق مفرودة على صندوق خشبي. أمامه دواة حبر، يغمس ريشته في الحبر ويكتب. وبينما هو يكتب، يهطل المطر على الصفحة، يترقق الحبر وتتحول الكتابة إلى رسم بالحبر المائع. يتابع الرجل الكتابة، ويتابع المطر هطوله. أخيراً، تتشرب ثيابه الماء، ويستسلم. مدة الفيلم أكثر من دقيقتين قليلاً. عنوان الفيلم الفرعي «مشروع نص»، ويوحي المعنى الخفي في القصة الظاهرية بالإخفاق أو بالتخطيط الفاشل، ولنقل مثلاً إن من الأفضل الكتابة داخل مكان مغلق، أو إن الطقس لا يرحم الكتابة. لكن القصة الأخرى، القصة التي يستحضرها الفيلم إلى الذهن دون أن يرويها، أكثر بهجة: التوقيت الخاطئ، والكتابة في أماكن مكشوفة أثناء سقوط المطر يبدعان عملين فنيين جديدين، اللوحة بالحبر الأسود على الورقة، وهذا الفيلم الرائع. ربما كانت القصة الأولى حكاية رمزية حول مدى السهولة التي يمكن بها هزيمة الحظ، وقد توحي القصة الثانية كم ينبغي أن تكون رغبتنا ضعيفة في تحقيق هذه الهزيمة. وتكمن هنا أيضاً قصة رمزية حول الكتابة والسينما، غير أنني لست واثقاً من مسارها.

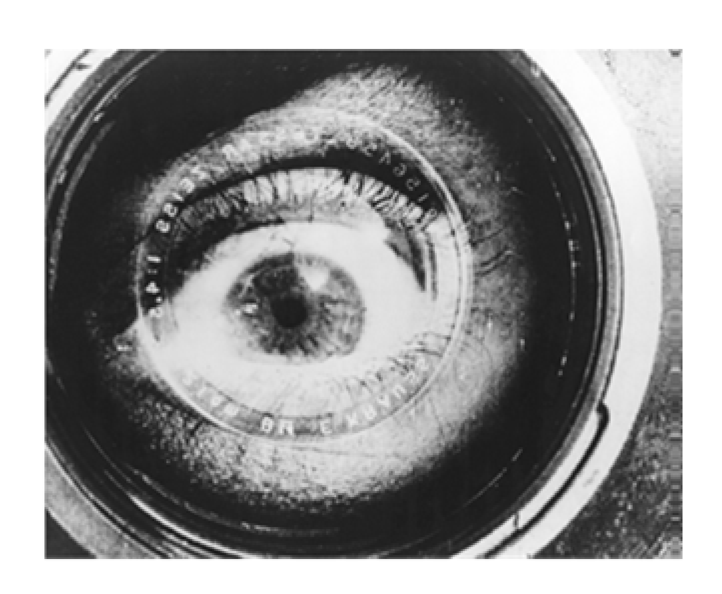
ولكن هل من المؤكد أن المثالين المذكورين مثالان عن الحركة في الصورة وليس عن حركة الصورة؟ نعم، وعلينا ألا نخلط بين الأمرين، حتى ولو كان هناك العديد من الأمثلة في الأفلام السينمائية عن حصول الأمرين في الوقت ذاته معاً. ومع ذلك، تنشأ الإثارة في الحالتين من الحركة بحد ذاتها، من تواطؤ عدسة آلة التصوير والعالم، في الزمن. عندما تُسأل الطفلة الصغيرة، في نهاية فيلم «زازي في المترو» *Zazie dans le Métro* (1960)، للمخرج لوي مال Louis Malle، ماذا فعلتِ بعطلة نهاية الأسبوع في باريس، تجيب: «J’ai vieilli»، تُتَرجَم العبارة عادة (وهي ترجمة معقولة) إلى: «كبرت في السن». الطفلة لا تعني أنها أصبحت مسنة، بل تعني أنها أصبحت أكبر سناً وحسب، مثل أي شخص آخر يشاهد فيلماً سينمائياً، وعلى نحو لا يمكن أن يحصل لشخص في صورة فوتوغرافية ثابتة.

يُعَدّ فيلم «رجل مع كاميرا فيلم» *Man with a Movie Camera* (1929)، للمخرج زيغا فيرتوف Dziga Vertov، عملاً وثائقياً عظيماً وفيلماً تجريبياً مهماً، وهو أوضح من معظم الأعمال في ما يتصل بأهميته في مجال الأفلام السينمائية. يعرِّف الفيلم بنفسه على أنه عمل يستغني عن النصوص القصيرة المطبوعة الثابتة أو عن السيناريو، وأنه لا يدين بالولاء للأدب أو للمسرح. يعرض لنا الفيلم يوماً في حياة مدينة - هناك نزهة أو نزهتان ريفيتان بصورة أساسية -

وفي مصانعها وورشاتها. تظهر في الفيلم أيضاً صالة لعرض الأفلام السينمائية وجمهور (لا يبدو دائماً كأنه يسبح في عالم آخر). ومع اقتراب نهاية الفيلم، نبدأ بمشاهدة جزء أكبر من فيلم - هذا الفيلم -يُعرَض على الجمهور المذكور. نشاهد نفس الفيلم، مراراً وتكراراً، في صورة أشرطة مرقمة في غرفة التحرير (المونتاج)، مقصوصة إلى أجزاء ومجدولة معاً. ومن حين لآخر، لا نشاهد سوى عينَيْ المحررة وهي تعمل، كناية من نوع ما عن شرح دور البصر في صناعة الفيلم. المحررة (المونتيرة) هي إليزافيتا سفيلوفا Elizaveta Svilova، زوجة فيرتوف، التي أصبحت لاحقاً مخرجة مستقلة بذاتها. هناك صور عديدة مركبة فوق صور أخرى، بحيث لا نرى صوراً مزدوجة فقط، ولكن نرى من خلال كل صورة، كأن أياً من الصور لا تستطيع التصدي وحدها للغزو. هناك أيضاً بعض التأثيرات التي تثير الروع والتي تعتمد على الشاشة المشطورة إلى جزأين، تتناول حركة المرور بصورة خاصة، وفيها نشاهد صورة حافلة كهربائية إلى اليمين تبدو كأنها على وشك الاصطدام بصورة للحافلة ذاتها إلى اليسار. أحياناً، تميل أسطح الصور، بشكل يبدو معه الشارع، أو البناء، وكأنه يتقوس على نفسه. يبدو هذا التأثير أكثر ما يكون ترويعاً في مشهد يظهر فيه مسرح البولشوي في موسكو كأنه ينهار بفعل انهدام الأرض، إذ ينهار كل نصف من البناء باتجاه المركز إلى أن يغدو نصفا السطح عموديين ويلتقيا معاً، في صورة مروعة للدمار لا تعدو كونها تدويراً للصور. وهناك مشهد صغير مركب غاية في الجمال لامرأة تفتح نافذة ليدخل ضياء الصباح، تفتح المرأة النافذة لمرة واحدة، ولكن هناك أربع لقطات مختلفة صوِّرت كل منها من زاوية مختلفة، تتلاشى كل منها برشاقة في الصورة التالية. هناك أيضاً لحظات يمكن أن تذكّرنا بمشاهد من فيلم «بين فصلين»، وهي تستبق بالطبع لقطات من فيلم «الخاتم السحري». نشاهد في الفيلم العديد من القطارات، وهناك لقطة بعينها مأخوذة من سطح عربة متحركة وهي تنعطف مبتعدة عنا لتدور حول انحناء موجود على السكة: صورة للحركة وصورة في الحركة.

يبدو كل شيء هادئاً في بداية الفيلم، أهدأ مما ينبغي أن يكون للحكاية المفهومة ضمناً، حكاية يوم في حياة المدينة. ثمة أشخاص نائمون في الحدائق العامة، وحافلات وقطارات هاجعة في أماكن مبيتها، والآلات لا تزال هادئة، نوافذ العرض في المتاجر إما مغلقة بالمصاريع أو مليئة بالدمى، ويتكرر المشهد المركب للشخصية الحية/الجماد: الدمية الساكنة في مكانها أمام آلة الخياطة التي تدور بسرعة، تبدو الدمية التي تمتطي الدراجة الهوائية، ذات الوجه الخالي من أي تعبير، كأنها تنكر الساقين اللتين تحركان الدواستين. هناك أيضاً لحظة في صالة عرض الأفلام يتوقف فيها الفيلم عن الحركة تماماً، حتى أفراد الأوركسترا في الفسحة المخصصة لهم في مقدمة المسرح، في الفسحة الموجودة في الفيلم السينمائي ضمن الفيلم السينمائي، تتجمد حركة أقواس بعضهم على آلات الكمان، وتجمد حركة شفاه آخرين على آلات النفخ، إلى أن يقوم الفني العامل في صالة العرض بلصق جزأين مقطوعين من شريط الصور لتعود الأمور إلى الاستمرار على أفضل وجه. يوحي كل ذلك بقوة بالصورة المجازية التي استحضرتُها في الفصل السابق: الفيلم السينمائي باعتباره بداية للحياة، أو بعثاً متكرراً لها. وهذا الفيلم، على غرار أفلام أخرى عديدة، لا يريد تصوير اختراع الأفلام السينمائية، ولكن يريد تصوير الإحساس الذي يستثيره هذا الاختراع؛ أنه يستطيع «منح الحياة للجماد، أو منح الأشياء الحية نوعاً مختلفاً من الحياة»، كما يقول بانوفسكي.

إن عنوان الفيلم دقيق للغاية، بما أن الصور المتعددة لبطلنا تظهره وهو يتجول بعربة صغيرة وضع فيها معداته ومنصباً مطوياً ثلاثي القوائم، ويتسلق الأبراج، ويجثم في أعلى المباني، ويتمسك بطرف قطار متحرك، ويطارد سيارات الإسعاف بسيارة. ويمكن أن نَعدَّه، جزئياً فقط، الرجل الذي يصور فيلماً، لأنه لا يحتاج إلى أن يكون في نصف تلك الأماكن لكي يصور أي شيء، فهو، كلياً، الرجل الذي يحمل آلة التصوير السينمائية، وتنقلاته ما هي إلا صورة مجازية لكل ما يمكن لآلة



7 – رؤية الأشياء.

التصوير رؤيته. توجد طُرَف حول الصورة المجازية أيضاً، ففي إحدى لقطات الفيلم، وباستخدام أسلوب تركيب الصور فوق بعضها، يظهر المصور ومنصبه الثلاثي القوائم داخل كأس من البيرة. وفي لقطة أخرى، تؤدي آلة التصوير على منصبها (من دون الرجل) فقرة رقص قصيرة، وتحني رأسها بخفر وتمد قوائمها مثل أي فتاة استعراض.

تقدم التقنيات كل أنواع الدروس غير المقصودة. شاهدت هذا الفيلم عدة مرات، ولكن أثناء مشاهدتي الأخيرة، وعندما بدأت المشاهد بالتوقف بعد مرور حوالي ثلاث وعشرين دقيقة، اعتقدت للوهلة الأولى أن المشكلة كانت تكمن في حاسوبي أو في القرص المدمج، ولم يخطر ببالي أن ما حصل هو أسلوب فيلمي فني. لكن المشاهد بدأت بالتوقف بصورة ممنهجة، واحداً إثر الآخر، إلى أن وصلت إلى الجزء الذي يظهر فيه شريط الصور، ومن ثم تظهر كل خطوط الأشرطة في غرفة التحرير. يجري التركيز بصورة خاصة على وجوه عدة أطفال سوف نراهم لاحقاً، يضجون بالحياة، في عرض سحري. هذا لا يعني القول إننا نشاهد صوراً فوتوغرافية ثم نشاهد فيلماً؛ فنحن نشاهد فيلماً بانتظار أن يتحرك. إن فيلم فيرتوف لا يتلعثم أو يتوقف عن الحركة فجأة، لكنه يأخذنا

إلى قلبه. وما يصدمنا، حتى الآن، هي الحياة في وجوه أولئك الأطفال لحظة تدب فيهم الروح، والهدوء الجامد على نفس الوجوه في الصور الساكنة. لا شك في أننا نشعر بالجمود لأننا نتوقع الحركة، وهذا ما نحصل عليه. لكننا نبدأ أيضاً بالشعور بوجود مجموعة كاملة من التباينات الدقيقة في المواقع التي يكتسب كل من الفيلم والتصوير شكله الخاص من القوة والكمال: بين توقيف الحركة والتقاط لحظة ساكنة منها بآلة التصوير، بين الجمال الساكن والوعد الحركي، بين اللحظة التي تدب فيها الحياة ولحظة الذهاب إلى الموت. عندما نقول إن الفيلم السينمائي يضفي الحياة على العالم، لا نعني فقط أنه يصور الحركة بوصفها حركة، ولكن نعني أنه ينقذ العالم من التباطؤ أو التوقف اللذين نفرضهما عليه دائماً. ويمكن لكل مشهد متوقف عن الحركة أن يجد حياة تدب فيها الحركة ما دام برفقته مشاهد أخرى.

نسخة المخرج

طالما تمتع المخرج بدور أساسي في الأفلام السينمائية، بمعنى ما، سواء أَعَلِمَ فلّيني، والآخرون ذلك، أم لم يعلموا. فقد كان ميلييه العلامة المميزة لأفلامه، وإذا فكّرنا حالياً ببدايات السينما الألمانية، مع بعض الاستثناءات («التمثال الطيني» *The Golem* ، و«خزانة الدكتور كاليغاري»، يعود كلاهما إلى عام 1920)، فالأرجح أن تتبادر إلى أذهاننا أسماء المخرجين وليس أسماء الأفلام: مورنو Murnau، لانغ Lang، بابست Pabst. وهناك مجموعات كاملة من الأعمال التي نعرّفها باسم مخرجيها - دراير، أوزو، برغمان، كوكتو Cocteau - لا لأن شخصية المخرج تسري في تلك الأفلام، ولكن لأن اسم المخرج يختزل العمل بكامله، مثلما أن اسم فيرجيل Virgil، كما ورد في عبارة جوناثان سويفت Jonathan Swift الذكية، لم يعد يشير إلى «شخص الشاعر المعروف الذي يحمل هذا الاسم، بل صار معناه يقتصر على بضع صفحات من الورق المغلفة بالجلد التي تضم أعمال الشاعر المذكور».

مع ذلك، فمنذ الأيام المبكرة للسينما كانت هناك قوى تعمل في الاتجاه المضاد: الاستديو، والمنتج، إلى جانب نزعة معينة نحو إغفال المصدر تسيطر بسهولة على الفن الشعبي. فبعض الأفلام - مثل «ذهب مع الريح» و«ساحر أوز» *The Wizard of Oz* (يعود كلاهما إلى عام 1939) - كان لها العديد من المخرجين بحيث صارت تُنسَب إلى المنتج أو الاستديو فقط، وإذا كان النقاد يعتبرون فيلم «ريبيكا» *Rebecca* (1940) فيلماً لهيتشكوك، فإن ديفيد أوه سيلزنِك David O. Selznick والجمهور كانوا، دون شك، يرون فيه آنذاك فيلماً لسيلزنِك. لا ريب في أن المنتج يمثل جزءاً كبيراً من واقع الأفلام الأمريكية الكلاسيكية ومن أسطورتها. فالمنتج هو صانع الأساطير وهو المهيمن على كل شيء، مثل كيرك دوغلاس Kirk Douglas في فيلم «السيئ والجميلة» *The Bad and the Beautiful* (1952). أما المخرج فهو الرجل الذي يرتدي بنطال ركوب الخيل والقبعة المسطحة، ويصرخ «ابدأ التصوير» و «اقطع المشهد». أو هو، كما في النسخ الكلاسيكية الأرقى من القصة، الرجل الذي يتحدث بلكنة ألمانية أو إنجليزية، فهو «الفنان»، لكنه يظل تابعاً تماماً للمنتج، شأن المؤلف أو الممثلين. وهناك مسارات مهنية كاملة - أو على الأقل مسارات ثانوية كاملة من الحكاية - تنشأ عن الصدامات بين المخرج والمنتج - أورسون

ويلز وهاري كوهن Harry Cohn في شركة Columbia Pictures (أفلام كولومبيا)، على سبيل المثال - وفيها يكون العبقري الحالم هو الخاسر في مواجهة الشعبوية الحمقاء، أو بتعبير أفضل، يواجه الحالمُ المدلل الرجلَ الذي يعرف كيف تُصنَع الأفلام السينمائية. وتُعَدُّ الحكايات من هذا النوع مصدر المفهومَيْن اللذين لا يقلان روعة، وهما نظرية المبدع *auteur* theory ونسخة الفيلم التي تعكس الرؤية الأصلية للمخرج؛ نسخة المخرج the director's cut.

نظرية المبدع *auteur* theory هي التعبير المكافئ باللغة الإنجليزية للعبارة الفرنسية politique des auteurs بمعنى «سياسة المبدعين»، المطوَّرة عن عبارة cinéma d'auteurs أي «سينما المبدعين»، التي كان أول من استخدمها فرانسوا تروفو François Truffaut في مقال بعنوان «توجّه معين في السينما الفرنسية». جاء في المقال: «لا أستطيع تصديق هذا التعايش السلمي بين تقليد النوعية Tradition of Quality [الأفلام الفرنسية المتقنة التي كان يهاجمها، وهو تقليدٌ ادعى تروفو أنه كان «يحتقر السينما»] وسينما المبدعين». واللافت أنه ليس من السهل ترجمة كلمة auteur إلى الإنجليزية - كلمة author أو «مؤلف» لا تفي بالغرض كما يبدو واضحاً - أما كلمة politique فهي تحمل في هذا السياق معنى يجمع بين السياسة والتكتيك، وهي تُرفَع بلطف إلى مكانة أرقى قليلاً بحيث تعني «نظرية». تضم السياسة/النظرية مكوّنين، الأول صحيح لكنه غير إشكالي، والثاني جذاب بداهة لكنه مدمِّر أيضاً. يقدم المكوّنُ الأول معنى ما سبق وقلناه عن بعض المخرجين بأعينهم؛ أن أفلامهم هي أفلامهم، تحمل توقيعهم الفني مهما كان مقدار المساعدة التي حصلوا عليها. فأفلام رينوار هي أفلامه، مثلما أن أفلام هيتشكوك هي أفلامه، بالرغم من أنها موجودة سلفاً ضمن فئة أكثر تعقيداً، لأن هيتشكوك يعمل مع منتجين واستديوهات من أرقى المستويات، ولأن الجزء الأكبر من فنه يتكون من عقد صفقات مع هؤلاء والحصول على موافقتهم. توصلنا هذه الفكرة إلى المكوّن الثاني، وهو المكوّن الذي كان النقاد الفرنسيون والنقاد الإنجليز الذين يسيرون على خطاهم مغرمين به كثيراً: كان هناك مبدعون سرّيون في كل أنحاء هوليوود، إما محجوبون أو مكتومون من قِبَل المنظومة المهيمنة هناك. والسر هنا هو رؤيتهم واكتشاف لمستهم الشخصية أو أسلوبهم المميز حيثما ظهر، أي، أداء فردي رائع يمكن أن يبدو مضمونه مجرد منتَج صناعي. وعليه يمكن اعتبار ويلز مبدعاً لأننا نعرف معاركه مع الاستديو، وهيتشكوك أيضاً يمكن أن يكون مبدعاً لأنه كسب تلك المعارك، لكن هوارد هوكس Howard Hawks يمكن أيضاً أن يكون مبدعاً على الرغم من أننا لم نسمع أنه خاض أي معارك، وكيرت سيودماك Curt Siodmak يمكن أن يكون مبدعاً لأنه كان عظيماً من الوجهة الفنية وإن لم نسمع باسمه إلا نادراً، أما مايكل كيرتز Michael Curtiz، فبالرغم من (وبسبب) إخراجه فيلم «كازابلانكا» *Casablanca* (1942)، فهو لا يُعَدّ مبدعاً *auteur* وفق هذا المعنى البتة.

يطرح أندرو سارِس Andrew Sarris سؤالاً جوهرياً: «كيف تختلف نظرية المبدع عن نظرية المخرجين، الواضحة والمباشرة؟» يرى بعضهم أنها تختلف فقط من حيث تطرفها، الإيحاء بأن «من الصعب التفكير في مخرج فاشل يصنع فيلماً ناجحاً، ومن المستحيل تقريباً التفكير في مخرج ناجح يصنع فيلماً فاشلاً»، وسارِس هنا يقتبس أقوال إيان كاميرون Ian Cameron، الذي يعدّل ما قاله تروفو من أنه «لا توجد أفلام ناجحة وأخرى سيئة، هناك فقط مخرجون ناجحون وآخرون

فاشلون». يتنصل سارِس بذكاء من التطرف - تفتقر نظرية المبدع إلى موهبة التنبؤ، و«لا يمكن للناقد أبداً افتراض أن المخرج الفاشل سيصنع دائماً أفلاماً فاشلة» - ويسترجع فوراً أهمية تأثيره الأساسي. «ليس دائماً، ولكن معظم الأوقات، هذه هي الفكرة». ونقول مجدداً: إن القوة هنا تكمن في فكرة هوية المبدع باعتبار أنها تحققت بمواجهة منظومة معينة أو بمساعدتها. وهكذا نجد أن جورج كوكور George Cukor «يتمتع بأسلوب تجريدي أكثر تطوراً من ... برغمان»، وأوتو برمنغر Otto Preminger يُعَدّ مبدعاً أكثر من بيلي وايلدر Billy Wilder لأنه يتمتع بـ «تماسك أسلوبي» أكبر. هناك ادعاءات تبدو جذابة رغم اعتقادنا بعدم صحتها، لأنها تدفعنا إلى إعادة التفكير بما نطلق عليه فناً وبالموقع الذي نضع فيه مفهوم الهوية. مع ذلك، فإن مجمع المبدعين، كما يراه سارِس عندما يعدّد العشرين الأوائل، يضم نفس أسماء العشرين الأوائل كما يراهم معظم الناس (تضم قائمة سارِس: أوفولس، رينوار، ميزوغوشي، هيتشكوك، شابلن Chaplin، فورد، ويلز، دراير، روسيليني، مورنو، غريفيث، ستيرنبرغ Sternberg، إيزنشتاين، فون ستروهايم، بونويل، بريسون Bresson، هوكس، لانغ، فلاهرتي Flaherty، فيغو Vigo).

تنطوي الفكرة، إذاً، على العديد من عوامل القوة. فهي تؤكد دور المخرج عموماً، وتوجّه اهتمامنا نحو المواهب والأساليب التي يمكن أن تكون قد أخفت نفسها بمهارة خلف مظهر عادي، وتحتفي بالخارجين عن المسار العام، لكن هناك نوعاً معيناً من المخرجين الذين لا تشملهم الفكرة بالاعتبار أو تصفهم بصورة خاطئة. ولا أعني هنا العامل المياوم، مع أنني لا أعتقد أنه لا ينبغي أن يؤخذ بالاعتبار أو أن يوصف بصورة خاطئة. لكني أعني المخرج الذي تكمن أصالته في اصطفائه الأفضل من عدة مصادر، والذي لا يضطر أبداً في خياراته الخاصة المفضلة للاكتفاء بعرض مميزات شخصيته. ما من شك بأن سارِس بإشارته إلى مميزات الشخصية - وهي المعيار الثاني من معاييره الثلاثة للإبداع، والمعياران الآخران هما البراعة الفنية و«المعنى الداخلي» - إنما يريد الإشارة إلى أسلوب الفيلم الذي يمكن التعرّف عليه، وليس إلى سيرة الحياة التي تزخر بالمعلومات، لكن المخرجين الذين تدور أسماؤهم في ذهني يشعرون بالفخر لأنهم لا يمتازون بأسلوب معين وفق هذا المعنى. الشخص الوحيد من هذا النوع في قائمة سارِس هو هوارد هوكس، وفي حين يدّعي النقاد دائماً وجود جوانب مستمرة في أعمال المخرج المذكور، بدءاً بفيلم «تنشئة طفل» (1937 *Bringing Up Baby*) وصولاً إلى فيلم «النوم الطويل» *The Big Sleep* 1946))، ومن «النهر الأحمر»1948) *Red River*) إلى «الرجال يفضلون الشقراوات»1953) *Gentlemen Prefer Blonds*)، فإن الاختلافات أكثر أهمية دون أي شك. كما يتبادر إلى ذهني أيضاً اسم لوي مال، الذي أخرج خلال سنوات قليلة أفلام «العاشقان» (1958 *Les Amants*)، و«مصعد إلى المشنقة» (1958 *Lift to the Scaffold*)، و«زازي» (1960 *Zazie*)، و«تعيش ماريا» (1965 *Viva Maria*). هناك أيضاً ستيفان فريرز Stephen Frears، المخرج البارع لأفلام «غسالتي الجميلة» *My Beautiful* (1985 *Laundrette*)، و«أشياء جميلة قذرة» (2002 *Dirty Pretty Things*)، وكذلك أفلام «علاقات خطرة» (1988 *Liaisons Dangereuses*)، و«النصابون» *The* (1990 *Grifters*)، و«الملكة» (2006 *The Queen*). يحمل هؤلاء الرجال فكرة معينة عن الشرف تتمثل في القدرة على تنفيذ أعمال مختلفة من هذا النوع، دون التوقيع عليها بالمعنى

الدقيق، كأنهم يرفضون الفكرة التي تقول إن كل شيء يجب أن يكون منتمياً إلى شخص ما، وإن إتقان العمل لا يُعَدّ كافياً.

الطريف في الأمر أن سارِس يضع ميزوغوشي في مكانة عالية في قائمته (بعد أوفولس ورينوار وقبل هيتشكوك)، ولا يضع أوزو المبدع في القائمة. أنا أحترم ميزوغوشي مثلما يحترمه أي شخص، لكنني أعتقد أن أوزو هو المبدع الأكثر شمولاً، فهو بارع من الوجهة الفنية ويتمتع بأسلوب خاص به على نحو لافت، ويستكشف الأعماق الخفية في العقل وفي المجتمع، في فيلم إثر آخر. وما من شك في أن أوزو يستحق التوقف عنده قليلاً لإدراك معنى تماسك أسلوب المخرج في الفيلم.

يخلق العديد من صناع الأفلام عوالم نظن أننا قادرون على العيش فيها، وبعض هؤلاء خبراء في إيجاد هذا التأثير، فهم يشيدون لنا مستوطنات بكاملها من الخيال. لكننا لا نستطيع العيش في أفلام أوزو، لأنه يضعنا، وبكل دقة وقسوة، في موقع المتفرجين، كأننا مراقبون يجلسون على حافة عالم لا نستطيع دخوله ولا صنع نسخة عنه.

يشتهر أوزو باعتدال أسلوبه: فلا رجوع إلى مشاهد في زمن سابق flashbacks، ومع تطور مهنته، لا توجد لقطات بآلة تصوير مركبة على سكة تتعقب موضوع التصوير، ولا إكثار من تحريك آلة التصوير بأي شكل. غالباً ما تكون لقطات مصوَّرة من مسافة قريبة من الأرض، بآلة تصوير متجهة نحو الأعلى تُظهِر أشخاصاً موجودين بزاوية منخفضة بالنسبة إلى العالم. تتموضع آلة التصوير هذه في نهاية ممر في منزل ياباني عصري. ونستكشف الغرفة الموجودة في نهاية الممر ونعرف أن هناك غرفاً إلى جهة اليمين وجهة اليسار. لكن الشكل الهندسي يبدو خالياً من العمق، كما أن الممر خالٍ معظم الأحيان: ننتظر ظهور السكان. يسري الشيء ذاته على مدينة طوكيو، التي تُصوّر في العديد من أفلامه بواجهات شديدة الانحدار لمبان عالية عديدة النوافذ. ولا بد من وجود فضاءات خالية بين المباني بشكل شوارع، لكننا لا نرى تلك الفجوات بسبب منظور آلة التصوير المواجِهة الذي لا يُظهِر المواقع النسبية للأشياء. تبدو محطة قطار الضواحي بالمقارنة، وهي موقع مفضل في تلك الأفلام، فضاء من الحرية الاستثنائية. لكنها أيضاً تُصوَّر بثلاث لقطات ثابتة، تستمر كل منها دقيقة كاملة، وعادة ما تكون خالية بانتظار الحياة. وتظهر من حين لآخر لقطة طويلة لمنحدر تل مكسو بالأشجار، أو لكثبان رملية وبحر: أشبه بفترة راحة قصيرة للعينين، تماثل تماماً فترات الاستراحة التي تتيحها شخصيات أوزو لنفسها، من حين لآخر، من عملها باعتدال مفرط.

تركّز أفلام أوزو على العائلات، وعلى العلاقات بين الأجيال. تبدو الشخصيات في غاية الابتهاج إزاء ما يبدو، غالباً، أشبه بدمار يلحق بحياتهم، إلى حد يكادون معه أن يصبحوا مملين. قال كوروساوا، مثلاً، إنه لم يحب «الصرامة الجليلة» في أفلام أوزو. وكان على الأرجح يفكر بأسلوب الأفلام الرصين الناكر للذات، غير أن مضمون الأفلام أيضاً يبدو محدوداً على نحو صارم. ومع ذلك، لا تبدو الشخصيات مملة لأن الفضاءات الداخلية لعوالمها المحدودة فسيحة ومصورة بدقة لا تنسى. لنأخذ مشهداً شهيراً من فيلم «الصيف المبكر» Early Summer 1951)). يجلس زوجان عجوزان في حديقة عامة يراقبان أطفالاً يلعبون. يتذكران ابنهما، وهو

متزوج وأب، وابنتهما التي على وشك الزواج، يقول الزوج إنهما يعيشان أسعد أيام حياتهما. لكن الزوجة ليست واثقة تماماً من ذلك. تسأله: «هل تعتقد ذلك؟ كان بإمكاننا أن نكون أسعد». لا ينكر الزوج لكنه يقول إن عليهما ألا يطلبا الكثير. بعد دقيقة نشاهد إحدى لقطات أوزو النادرة التي تظهر شيئاً غير الأبنية والناس: سماء فسيحة وسحاب كثيف ثابت في مكانه تقريباً. يطير بالون نحو الأعلى، نراقبه للحظة. نعود في اللقطة التالية إلى الزوجين. يقول الوالد وهو يفكر بالبالون: «لا بد وأن هناك طفلاً يبكي». تعود السماء لتملأ الشاشة، أصبح البالون مجرد نقطة صغيرة تتحرك بخط متعرج بين السحاب. كان يمكن أن ترى في البالون صورة للحرية لو لم يذكّرك الرجل بالطفل الباكي.

تدرك الشخصيات في أفلام أوزو أنه كان باستطاعتها أن تكون أسعد. وهي تقبل ما حصلت عليه ولكن لا يغيب عن بالها ما كان يمكن أن تحصل عليه، وهذا ما يجعلنا قادرين على مشاهدة تلك الأفلام، فقط، لا على العيش فيها. فالعيش في فيلم للمخرج أوزو يعني أن تنسى الكثير وتتذكر الكثير، في آن معاً.

يقول ديفيد لينش إنه يحب الفرنسيين لأنهم يؤمنون بحق المخرج في الموافقة على المونتاج النهائي للفيلم final cut. أي أنهم يؤمنون بأن المخرج هو صاحب الكلمة النهائية في المونتاج. في معظم مواقع الصناعات السينمائية، وخصوصاً في هوليوود، هناك طرف آخر - الاستديو، المنتج، الممولون - يكون له الرأي النهائي في اختيار نسخة الفيلم التي ستُطبع وتُوَزَّع. وهكذا، يمكن لنسخة المخرج أن تعني عدة أشياء: فقد تعني النسخة ما قبل الأخيرة من أي فيلم، أو نفس النسخة بعد أن تعبأ للعرض في صالات العرض السينمائي أو في المنازل باعتبارها إضافةً أو تعديلاً للنسخة التي عُرضت بدايةً، والأمر الأكثر إثارة للسخرية والأكثر روحية تجارية أنها قد تعني أيضاً أي نسخة من فيلم ما تكون أطول من النسخة الأصلية التي جرى عرضها. ويُفترض أن تتولى القصةُ الرومانسية لحرب المخرج مع أعدائه الذين لا علاقة لهم بالفن، تنفيذَ ما تبقى من المهمة.

غالباً ما تلقى المادة الإضافية الترحيب، ونادراً ما تغير رأينا بالفيلم، لكن هناك استثناءات. فلا يمكن الزعم مثلاً أن فيلم «القيامة الآن المُعاد» (*Apocalypse Now Redux* (2001، للمخرج كوبولا Coppola، هو نسخة مخرج، بالرغم من الدقائق الخمسين تقريباً المضافة إليه، لأن كوبولا سبق له تحرير نسخة من الفيلم. هناك جزء من الفيلم استثنائي، يكاد يكون فيلماً بحد ذاته، ولكن بإمكاننا أن ندرك ما الذي جعل كوبولا يشعر أنه قد يدفع المشاهد للتشتت. هناك سلسلة مشاهد مدتها خمس وعشرون دقيقة، تقريباً، نشاهد فيها مجموعة من الجنود الأمريكيين يمرون أثناء سيرهم بمزرعة فرنسية معزولة، تدعوهم العائلة التي تعيش في المزرعة إلى عشاء سخي على الطريقة الكولونيالية، وهي عائلة، إذا استثنينا كونها فرنسية ومستقرة في حياتها في الأدغال، كان يمكن لها أن تجد بيئتها المناسبة تماماً في فيلم «العرَّاب» *The Godfather*. خلال تناول العشاء، وإثر نقاش عائلي مطول حول تداعيات معركة ديان بيان فو Dien Bien Phu (كان الجيش قد تعرض للخيانة من قبل السياسيين)، ونقاش حامي الوطيس حول السياسة الداخلية الفرنسية، قدم المضيف شرحاً وافياً للسبب الذي يدعوهم للبقاء في ذلك المكان حيث لا يرغب فيهم

أحد، وحيث يبدو بوضوح أن زمن وجودهم قد ولى. يقول المضيف: «هذا المكان لنا، نحن من جلب أشجار المطاط من البرازيل وزرعناها هنا. كابتن، نحن نريد البقاء هنا. نريد البقاء لأن المكان مكاننا، هو ملك لنا. أعني، نحن حاربنا لكي يصبح ملكاً لنا. في حين أنكم، أنتم الأمريكيون، حاربتم من أجل ... أكبر تفاهة في التاريخ». يقول كوبولا: إن هذه الملاحظة التي قيلت في هذا السياق - خمر معتقة، مفارش بديعة، أثاث عريق، طفل يتلو أشعار بودلير Baudelaire، رجل يعزف على الأكورديون، جدٌّ مهيب، منظر رائع من الشرفة المطلة على النهر - تضيف «بُعداً آخر». ربما كان أولئك المستعمرون المنتمون إلى العالم القديم مخطئين، لكنهم على الأقل يعرفون كيف يقدمون حججاً معاكسة للتاريخ. وعندما يُسأل الكابتن الأمريكي إن كان يعرف معركة ديان بيان فو، يومئ برأسه بحزن. فهو يدرك الآن أنه لم يكن يدرك تماماً مدى حاجة التاريخ إلى برهان، وعندما تسأله إحدى السيدات الفرنسيات إن كان يفكر في العودة للوطن بعد انتهاء الحرب، يجيب بالنفي.

في المقابل، نجد أن الإعلانات عن نسخة أولى مُعَدّة لفيلم فيديو منزلي مأخوذة عن نسخة حررها المخرج لفيلم «بليد رانر» *Blade Runner* (1992)، تفسّر لنا الأسطورة بكاملها بكل إتقان. «هذه نسخة المخرج ريدلي سكوت Ridley Scott الخاصة عن فيلم الخيال العلمي الكلاسيكي الذي أخرجه. أزيلت من هذه النسخة ... النهاية «الباعثة على الأمل» ... فيلم عظيم أصبح أعظم». ما من شك في أننا أفضل حالاً من دون تلك النهاية التي تحلق بنا بين السحب وتتركنا تائهين في الطبيعة المحيطة بنا. لم تكن النهاية باعثة على الأمل بقدر ما كانت مربِكة، تقدم للمشاهدين فرصة لنسيان ما يمكن أن يكون الفيلم قد أعلمهم به، وهو أن هاريسون فورد Harrison Ford والمرأة التي يحبها ليسا بشراً، إنما نسخ عن البشر، مخلوقات آلية مصممة على صورة البشر صُنِعت منذ البداية لتخدمهم ولتؤدي الأعمال الشاقة في المستعمرات الموجودة «خارج العالم». أما ذكريات حياته الماضية، وتعرُّفه على صور قديمة، فهما مواد زُرِعَت فيه. والأهم في هذه اللحظة أن حياة كل النسخ عن البشر لها تاريخ محدد قصير الأجل لانتهائها. يساعدنا هذا في تحمُّل الشعور المروع بأن كل شيء ما هو إلا محاكاة، وهي الفكرة التي تتكرر في العديد من روايات الخيال العلمي. لكن نسختَيْ الفيلم، كلتيهما، تتركاننا (تتركاني) مسكونين على نحو أكثر عمقاً بحدث بارز سابق في القصة. تجري تهيئة روتجر هوير Rutger Hauer ، وهو نسخة شرسة متمردة، لإنقاذ حياة هاريسون فورد. لكن هاريسون فورد، بوصفه الكائن البشري الصالح، كما كان يعتقد، لم يكن لديه بوادر التخلي عن مهمته المتمثلة في قتل مخلوق غريب. ولحسن الحظ تتوقف ساعة هوير عن العمل. يجلس تحت المطر ويتذكر ما لا يستطيع سواه أن يتذكره، ويقول: «حان وقت... الموت»، وتتجمد حركته مثلما تتوقف حركة فيلم.

عندما نفكر بمخرج فيلم ما، وليس فقط بالنسخة التي حررها بنفسه، فنحن إنما نتذكر المقدار المطلوب من الموهبة والدقة والدأب لتحقيق نتيجة تثير الإعجاب، وهناك احتمال كبير أن يكون المخرج هو العقل المدبر في صناعة فيلم ما. ولكن أحياناً - وهنا تتجلى فائدة مفهوم المبدِع - قد يكون كاتب القصة أو الأبطال هم العقل المدبر. تقدم بولين كايل Pauline Kael رأياً مقنعاً، ودون أن تسلب ويلز أي شيء، مفاده أن هيرمان مانكيفتش Herman Mankiewicz، الكاتب، كان مبدعاً رئيساً في فيلم «المواطن كين» *Citizen Kane*. ولا يخفى أن جين كيلي وفريد

أستير والأخوة ماركس وباستر كيتون Buster Keaton وشارلي شابلن (حتى عندما لم يخرج الفيلم بنفسه، كما كان يفعل غالباً) هم الصناع الرئيسون للأفلام التي ظهروا فيها. وفي أحيان أخرى، كما سأبين في مقطع لاحق، يكون النوع الفني the genre هو المبدع، وهنا يكون المخرج والكاتب والممثلون والمصورون مساعديه التنفيذيين المخلصين البارعين.

الرسوم الحية

في الماضي، ولنقل حوالي عام 1945، عندما كان جين كيلي يرقص مع الفأر جيري Jerry the Mouse في فيلم «المراسي المرفوعة» *Anchors Aweigh* ، كانت اللقاءات بين الشخصيات البشرية المصوَّرة والشخصيات الكارتونية المرسومة تتسم بأنها هزلية وسريعة، وكنا نعلم أن من يؤدون المشهد سوف يفترقون بمجرد انتهاء الأداء، ليذهب كل منهم في طريقه إلى مواقع وجودية متمايزة في عالم الترفيه. هذا هو نوع الفصل الذي جعلته التحسينات التي أتاحتها الحواسيب وآلات التصوير الرقمية يبدو لنا أقل ثباتاً، وهنا يجدر بنا أن نتذكر أن روبرت زيميكس Robert Zemeckis تمكن، عام 1988، في فيلم «من أوقع بالأرنب روجر؟» *Who Framed? Roger Rabbit*، من إثارة أسئلة مضحكة، ولكن مقلقة، عبر إطالة مشهد كيلي القديم؛ أي بالتظاهر طوال الفيلم بأن المخلوقات البشرية وشخصيات الرسوم المتحركة تعيش فعلاً في نفس الكون، وأن النوعين كائنات حقيقية التقطتها عدسة آلة تصوير.

نشاهد في اللحظات الأولى من الفيلم رسوماً كارتونية عنيفة وصاخبة، وإذا شعرنا فوراً بأن الفيلم ليس من إنتاج ديزني Disney أو الأخوة وورنر Warner Brothers، فالسبب هو أن حركة الفيلم محمومة إلى حد المحاكاة المضحكة حتى بمعيار الشركتين المذكورتين. ومع ذلك نظل غير مهيئين لسماع صوت المخرج وهو يصرخ «أوقف التصوير»، ورؤية الشخصية الكارتونية، طفل رضيع ممتلئ الجسم يخرج من موقع التصوير ليتحدث كأنه ممثل هزلي مسن، وهو يضع سيجاراً في فمه. ثم يقول إنه ذاهب إلى مقطورته بانتظار المشهد التالي، وفي حركة سحرية يعبر من العالم المسطح المرسوم بألوان زاهية في الفيلم الذي يقوم ببطولته، إلى ما يبدو أنه فضاء ثلاثي الأبعاد، حيث يعيش مع الشخصيات الأخرى المشاركة في الفيلم. وعندما تمتد يده المرسومة لتعبث بطرف تنورة مساعِدة «حقيقية»، يدفعنا ذلك للتفكير بتصادم غير مفهوم بين عالمين، وليس بخدعة عرضية بارعة نفذتها تقنيتان تمثيليتان، تماماً مثلما تدّعي شخصيةٌ ما في رواية، مثلاً، أو في فيلم لـ «وودي آلان» Woody Allen كينونةً مادية وتاريخاً غير مفصولين عن ماديتنا وتاريخنا.

على الرغم من أن الشخصيات الكارتونية في الفيلم تشارك الشخصيات البشرية موقعاً متواصلاً، فإنها تعيش في جزء منفصل من المدينة، وتعدُّ عموماً نماذج نمطية يمكن التنبؤ بتصرفاتها، وهي كذلك فعلاً لأنها ولدت على لوحة الرسم، وليست كائنات بيولوجية. لا يشكِّك الفيلم في دقة النماذج النمطية، والواقع أنه يعزّز قوتها في نهاية المطاف عندما يجعل الوغد في الفيلم شخصية كارتونية متخفية في صورة كائن بشري، أو على الأقل في صورة كريستوفر لويد Christopher Lloyd. لكن الفيلم يتساءل عن كيفية صنع النماذج النمطية عموماً، وعن هوية مَن يصنعونها،

ويطالب رمزُه المجازي العنصري بكامله - الشخصيات الموصوفة بـ «الكارتونية» في هذا الفيلم شبيهة إلى حد بعيد بالأمريكيين الأفارقة، الطيّعين بأسلوب مرح أو الغرباء الفوضويين الذين لا يمكن وصفهم في أفلام هوليوود القديمة - بالتسامح مع أساليب الحياة المختلفة عن الأسلوب الذي نرى فيه الاتجاه العام السائد.

في أحد مشاهد الفيلم، تقول الأرنبة جيسيكا، زوجة روجر، وهي شخصية كارتونية نحيلة ذات شكل آدمي، تتصف بقوام جميل وبجاذبية جنسية، مثل فتاة اعتادت العمل في النوادي الليلية، تقول بطريقة ساحرة: «أنا لست سيئة، لقد رُسِمت بهذا الشكل، هذا كل شيء». عند سماع صوتها ورؤية شكلها، يصعب تصديق هذه العبارة، لكن المنطق الذي تتحدث به لا يمكن دحضه. فهي لم ترسم نفسها، هي مجرد نتاج لموهبة شخص آخر في الرسم، ولكل ما يحمله هذا الشخص من أحكام مسبقة أو رغبات.

يحوي الفيلم لحظة مشوشة أكثر إثارة للروع، حين يجد الممثل بوب هوسكنز Bob Hoskins نفسه مكبل اليدين مع شخصية الأرنب روجر الكارتونية. ألقى الأرنب مفتاح الأصفاد بعيداً، وهو ما تسبب، لبعض الوقت، بكل أنواع الاضطراب المضحك للشخصيتين المكبّلتين. وأخيراً، يلوي روجر يده ويخلص نفسه بسهولة. يتملك الغضب هوسكنز ويسأله: «هل تعني أنك تستطيع القيام بذلك في أي وقت؟» تبدو على روجر الذي آلمه الاتهام، أمارات الدهشة الحقيقية لاضطراره إلى شرح قواعد عالمه. يجيب مؤكداً: «ليس في أي وقت. فقط عندما يكون ذلك مضحكاً». أي عندما يستنفد القيد ما يكفي من الضحك، وعندما يصبح بإمكانِ الإفلات منه استثارةَ الضحك لسبب مختلف.

غالباً ما يُروى تاريخ الرسوم المتحركة، على نحوٍ وافٍ، على أنه هروب إلى الواقعية؛ انصراف عن التجريد الشديد الوضوح لشخصيات خرقاء من نوع لولو الصغيرة والقط فيلكس، وحتى بدايات ميكي ماوس، إلى أساليب الكياسة التقليدية الأمريكية بالكامل لشخصيات مثل سنووايت وسندريلا. ويرى أصحاب هذا الرأي أن والت ديزني افتتن بفكرة الشبه بالواقع لدرجة أنه استثمر كل خيالاته فيها، وأخيراً صنع أفلام الرسوم المتحركة كمن ينشئ عقاراً. هذا بالطبع جزء من القصة، لكن هناك توجّه نحو رأي معاكس، وخصوصاً عندما نتذكر تأثير الروايات المصورة الهزلية اليابانية «مانغا» manga، وأفلام الرسوم المتحركة اليابانية «أنمي» anime ذات الأسلوب المشابه، في أعمال استديو ديزني الأخيرة - أولئك الأبطال والبطلات ذوو العيون الواسعة، والذين عرفناهم منذ مسلسل «ريمي» *Remi* (1977) وفيلم «أكيرا» *Akira* (1989)، واستمروا في فيلم «مولان» *Mulan* (1998) - ونتذكر الأساليب البصرية الشديدة الاختلاف في أفلام بيكسار Pixar. السؤال المهم هنا هو: ما الذي تفعله أفلام الرسوم المتحركة، بالمعنى الحرفي للكلمة، ولا تستطيع فعله الأفلام المصورة بطرائق ميكانيكية ضوئية photomechanical، كما يقول شون كوبِت؟

أعلم أن هذا السؤال يُطرح عادةً بطريقة معكوسة، وغالباً بأسلوب بليغ، من قبل ستانلي كافيل ودودلي أندرو Dudley Andrew، وآخرين. لا تكفي هنا الإجابة بالقول: إن هناك العديد من أوجه الشبه بين الطريقتين في صنع الأفلام، وإن الطريقتين غالباً ما تلتزمان بذات القواعد

السردية. فهناك لحظات كثيرة في الفيلم المصوَّر تحصل فيها الأمور عندما تكون مضحكة فقط، ولنتذكر التوقيت الذي قيلت فيه عبارة جو إي براون Joe E. Brown، في نهاية فيلم «البعض يفضلونها ساخنة» *Some Like It Hot* (1959)، عندما يكتشف أن الفتاة التي يرغب في الزواج بها رجل: «لا يوجد أحد كامل». ولكن لنفكر في ما تتطلبه عملية تحويل الشخصية التي يمثلها جاك ليمون Jack Lemmon إلى فتاة، أي إلى فتاة بيولوجية، لا المرأة التي يتظاهر بأنه هي. في الحياة الواقعية، يتطلب الأمر إجراء عملية معقدة، وفي الفيلم السينمائي يتطلب توزيعاً جديداً للأدوار وإنتاجاً جديداً. بهذا المعنى، تبدو أفلام الرسوم المتحركة شبيهة بالكتابة: إذ تحتاج فقط إلى جرة قلم لتغيير عالم. وإذا اخترنا تفسير الفرق بين التصوير والرسوم المتحركة بأنه مقابلة بين محاولة الإمساك بالواقع، وإطلاق العنان للتلاعب بهذا الواقع، يتعين علينا التريث بشأن هذه المحاولة. يقول بازين: «ينبغي ألا يكون الهدف النهائي للأفلام السينمائية إعطاء معنى للأمور، وإنما كشف الأمور». ويمكن لنفس الفارق (الإشكالي نوعاً ما)، كما سبق أن قلت، دفْعُنا للقلق بشأن العمل الرقمي في الفيلم. يقول دودلي أندرو، في محاولة حذرة لتفسير رأي بازين: «الأفلام التي يهتم بها بعضنا أكثر من الأفلام الأخرى هي الأفلام التي تهدف إلى الاكتشاف واللقاء والمواجهة والكشف». ما من شك في أن العمل الرقمي يستطيع القيام بذلك أيضاً، والأفلام المصورة ليست مضطرة لذلك، كما تقول الأسطورة القديمة. لكن هناك مقاومة في التصوير يتعين على الفن الغرافيكي graphic بذْل جهد أكبر بكثير لكي يجدها (يقول أندرو: «تواجهنا الأفلام السينمائية بشيء ما مقاوِم، لكنه ليس بالضرورة مقاومة الجسم الصلب للعالم»).

ومع ذلك، أشك في أن بإمكان أي وجه ملتقَط في صورة ضوئية إظهار مقاومة حبيبية grainy للتفسير العادي تفوق ما تظهره لوحة لرامبرانت بريشته. ويقدم ستانلي كافيل، في معرض دفاعه عن «افتراضه ... أن أفلام الرسوم المتحركة ليست أفلاماً سينمائية» لأنها ليست «تصورات عن العالم الواقعي»، بعضَ الأفكار المعمقة الاستثنائية حول ماهية أفلام الرسوم المتحركة. فالمخلوقات في تلك الأفلام تنصاع لقانون الجاذبية الأرضية، مثلاً، لا عندما يجبرها وزنها على الانصياع، ولكن عندما تعي وجوده. وحينذاك «تكون أجسادها عصية على التدمير، ويمكن القول: إنها خالدة». «يمكن للعنف في أفلام الرسوم المتحركة أن يكون مضحكاً، فبالرغم من ما ينطوي عليه من وحشية، لا يمكن أن يصل إلى حد إراقة الدماء». وأخيراً: «الرعب في أفلام الرسوم المتحركة مطلق، فبما أن الجسد عصي على التدمير، يُوَجَّه التهديد إلى الروح ذاتها». وبالكاد تبدو هذه أشبه بعناصر شكل فني ثانوي، أو محاولات تملّص من الواقع.

إذا وضعنا هذه الملاحظات إلى جانب الملاحظات التي أوردتها عن فيلم «من أوقع بالأرنب روجرز؟» - التسليم بوجود عالم واحد حيث كنا نظن أن هناك عالمين، إخضاع الشخصية الاعتبارية إلى تصميم مسبق، قانون الضحك الذي يعمل بأسلوب شبيه بالجاذبية الأرضية في فيزيائنا - فسوف يتكشف لنا جزء بسيط من الشيء الذي يجعل أفلام الرسوم المتحركة تصمد في وجه الزمن. فشخصياتها إما أن تكون عقلاً صرفاً أو روحاً صرفة. وهي تقع فقط عندما تتذكر الجاذبية الأرضية، ولا تموت أبداً، ولا ينزف دمها، ومحكوم عليها بحياة تكون فيها ملزمة بإضحاكنا، وعندما يتولاها الرعب، يكون رعباً مطلقاً. إنها تمثل ما لسنا عليه، وهي النقيض لكل ما تذكِّرنا الأفلام الوثائقية بما نكون وما كنا عليه، وهي إلى جانب ذلك تعيش بالطبع في مجال

تردد مختلف، كما يقول رجل رالف إليسون Ralf Ellison الخفي، نسخٌ عن ذواتنا بوصفنا متحررين من الجسد وسجناء فقر الخيال. هناك الكثير من الروايات المكتوبة والشفهية على هذه الشاكلة، إن لم نقل معظمها، ومن هنا جاء كل أولئك الجن والوحوش ومصاصي الدماء الذين نجدهم في السرديات من الأوديسة Odyssey إلى ألف ليلة وليلة إلى دراكولا. والواقعية، مهما كانت وسيلتها، هي الرفض المشرّف للاستطرادات من هذا النوع، فهي ولاء لمادة الحياة البشرية العنيدة والفوضوية، لكن تلك الاستطرادات ليست مجرد انحرافات. فلديها أيضاً حقائقها الواقعية التي ينبغي اكتشافها، والمرتبطة بالقلق والرغبة والأمل، إلى جانب أمور أخرى.

يحصل استكشاف بارع من هذا النوع في فيلم من نوع أنمي عنوانه «شبح داخل الغلاف» *Ghost in the Shell*، للمخرج مانورو أوشي Manoru Oshii (أخرجه عام 1995، وصدرت تتمة له في عام 2004). نشاهد هنا عالماً مقتبساً جزئياً عن فيلم ريدلي سكوت «بليد رانر»، وجزئياً من مجلة Playboy، في ما يتصل بطريقة رسم الأرنبة جيسيكا ، التشويق البصري في الصدر الافتراضي الأنثوي العاري قد يصدم البعض بوصفه ينم عن هوس نوعاً ما. الزمن في المستقبل، المدينة هي مزيج غريب بين طوكيو ولوس أنجلوس، وهي المدينة التي يُفترض أنها ستتحكم بمستقبلنا، أما الحبكة فتدور حول اختراق هاكر يدعى بابيت ماستر Puppetmaster منظومة استخباراتية حكومية. يوجد في وزارة الخارجية شخصيات شريرة يمكن أن تكون مؤيدة أو معارضة للشعبة التاسعة المسؤولة عن الأمن، ونجد أنه حتى الشخصيات البشرية في القصة لها العديد من قطع الغيار الميكانيكية لدرجة أن الشكوك بدأت تراودها حول ما يميزها عن البشر الآليين. في هذه الأثناء، يدرك البشر الآليون، أو على الأقل الأعمق تفكيراً بينهم، أن لا شيء يميزهم عن الكائنات البشرية سوى وعيهم المضطرب، ولا تريد كوساناغي، المعروفة أيضاً باسم ميجور، والميالة للاستشهاد برسالة بولس الرسول إلى أهل كورنثوس («فإننا ننظر الآن في مرآة، في لغز، لكن حينئذ وجهاً لوجه: الآن أعرف بعض المعرفة، لكن حينئذ سأعرف كما عُرِفت»، رغم أن الكلام هنا لا يبدو شديد الشبه بالكلام الوارد في التسجيل الصوتي الأمريكي المدرج)، لا تريد كوساناغي فقط أن تصارع بابيت ماستر، وهو عملها منذ أن بدأت العمل في الشعبة التاسعة، لكنها تريد أن تكشف ما الذي يؤثر فيه، أو كما تعبّر هي، أن تحاور شبحه. وبعد معركة عنيفة تعادل فيها الفريقان على نحو دراماتيكي - وطالت كثيراً - تصل إلى مبتغاها، ويقترح بابيت ماستر عقد زواج روحي من نوع ما. يندمج الاثنان تكنولوجياً، مع الكثير من الأزيز الذي تحدثه الرسائل، ويبدأان معاً في الحلول في جسدها الجديد (ما زال جسداً أنثوياً لكنه أميل إلى جسد الفتيات الصغيرات)؛ فقد تهشم الجسد القديم، المستوحى من مجلة بلايبوي، في المعركة. وتستمر القصة في الجزء الثاني.



8 - الآن، ماذا كان البشري ليفعل؟

يتميز شكل كوساناغي بخصلات كثيفة من الشعر الأسود وعينين سوداوين، وقسمات وجه مرسومة بدقة مثل صبي في كتب الرسوم الهزلية، هذا إلى جانب الجسم الفائق الأنوثة الذي سبق ووصفته. لم تُرسَم كوساناغي من الواقع، بل من تركيبة معقدة من الخوف والرغبة، مثل البيئة المدينية التي تعيش فيها. والمعالم المادية المحيطة بها، مثل ناطحات السحاب والأزقة والأقنية والإعلانات الإلكترونية المتألقة الموجودة عادة في المدينة، شبيهة بمعالم كائن بيولوجي وعالم لا نعرف سوى نصفه، لكنها في نهاية المطاف، مجرد تلميحات عاجزة إلى تلك المعالم. وهي لا تشبه تصوُّراً عن تلك الأشياء لأنها هي ذاتها تصوُّر عنها مرسوم بأسلوب مبالغ فيه. كثيرة هي مشاعر الحزن النابعة من فكرة أنه ليس بإمكان كوساناغي ولا مدينتها تحقيق ولو حتى الواقع الثانوي لصورة ضوئية، وقد تتبادر إلى الذهن مقارنة مع الطفل المستنسخ في فيلم «ذكاء اصطناعي» *A. I.)* (2001)، للمخرج ستيفن سبيلبرغ Steven Spielberg. نحن مدعوون هنا للشعور بتعاطف عميق مع مخلوق ليس بشرياً، لأن نحترم توقه إلى أن يكون واحداً منا، لكن ما يساعدنا كثيراً هنا أن الطفل الاصطناعي يتمثَّل بشخص حقيقي جرى تصويره، لا بمخلوق صممه حاسوب

ولا برسم يدوي. إن كوساناغي «لم تُرْسَم بهذا الشكل» فقط، مثل الأرنبة جيسيكا، لكنها شيء يشبه تجسيداً للرسم ذاته، صورة لصورة تتساءل إن كانت يوماً ما ستصبح شيئاً آخر.

تغطي أفلام أنمي كل أنواع الموضوعات، وهي أحياناً لا تفعل شيئاً سوى الاستمتاع بقوة الفن الغرافيكي وحريته. في فيلم «أكيرا» *Akira*، مثلاً، تتحول يد إلكترونية مصابة بجرح إلى وحش ضخم، أشبه بالوحش لوياثان يتضور جوعاً ويستعد لالتهام العالم، ولا يعكس المزاج السائد في الفيلم سوى حيوية أفلام الرعب، على نحو شبيه تماماً بمزاج الأفلام التي تصور أشخاصاً فعليين بمساعدة كبيرة من الحواسيب. لكن فيلم «الشبح داخل الغلاف» يوحي بكآبة غرافيكية حقيقية، وهذا شبيه بالأسطورة القديمة حول عجز التصوير عن ألا يلتقط الواقع. فالحلم هنا حلم الهروب من الخيال، وليس إلى الخيال، حلم الانعتاق من أشكال الحياة المصطنعة الزاخرة بالخوف والتحامل، التي يُنظر إليها على أنها تسلية.

الفصل الثالث
لون المال

الفن والصناعة

بدأت صناعة الأفلام السينمائية في صورةِ مشروعِ أعمال بسيط، اختراع مثير لكنه لا يمثل سوى جزءٍ ضئيلٍ من عالم الترفيه. كانت الأفلام مجرد فَاصل بين فواصل أخرى في عرض منوعات. ولكن سرعان ما ظهرت عروض لا تضم سوى أفلام وخُصِّصت صالات لعرض تلك الأفلام. في عام 1905، افتتحت في مدينة بتسبرغ صالة العرض السينمائي المعروفة باسم «نيكلوديون»، وبحلول عام 1907، كان هناك أربعة آلاف صالة عرض سينمائي في الولايات المتحدة. وفي فرنسا وإيطاليا وإنجلترا وألمانيا، أيضاً، تطور ما يمكن أن نسميه صناعة الأفلام، وتنامت أعداد المشاهدين أكثر فأكثر في كل أنحاء العالم. نشأت الاستديوهات: باتيه وغومون Pathé and Gaumont في فرنسا، و UFA في ألمانيا، ويونيفرسال Universal، وفوكس للقرن العشرين Twentieth Century Fox وباراماونت Paramount في الولايات المتحدة. أصبحت هوليوود، وهي مدينة صغيرة في كاليفورنيا محاطة ببساتين البرتقال، مقراً لصناعة الأفلام نظراً لطقسها المستقر (ولأن كاليفورنيا، كما كان يُعتَقَد، بعيدة جداً عن الدعاوى القضائية التي كانت تنهال على المستثمرين ومن يقومون بالتجارب في نيويورك). وبدأ يتكون ما يشبه الشكل العام للأنماط اللاحقة من صناعة الأفلام. وبدأ نجوم السينما يتألقون. والأهم من ذلك كله، بدأ المال يبرق.

ظهرت إلى الوجود منظومة دعم كاملة: آليات للدعاية، مجلات مخصصة للمعجبين بالفنانين، جوائز، سجلات توثيق. أصبحت أرقام مبيعات شباك التذاكر أشبه بعدد الأهداف التي يحققها الرياضيون، أو بريع مباريات بطولة العالم في الملاكمة. يُعتبر فيلم «أفاتار» أعلى الأفلام إيراداً في تاريخ السينما، إلا إذا عدّلنا الرقم حسب نسبة التضخم، وفي هذه الحالة يصبح اللقب من نصيب فيلم «ذهب مع الريح» ويتراجع فيلم «أفاتار» إلى المرتبة الرابعة عشرة. منحت الأكاديمية الأمريكية للأفلام السينمائية أولى جوائز أوسكار عام 1929، واستمرت في منحها كل عام منذ

ذلك التاريخ. تطورت برامج العروض من مجموعة من الأفلام القصيرة إلى فيلم رئيس متكامل إضافة إلى أفلام داعمة تُعرَض في البداية، ثم ظهر نظام عرض فيلمين، الذي ظل معتمداً لفترة طويلة. وبحلول عام 1929، كان يباع في أمريكا تسعون مليون تذكرة سينما كل أسبوع، وكانت الأرقام مماثلة نسبياً في أماكن أخرى. حصلت بعض التقلبات خلال فترة الكساد الكبير والحرب العالمية الثانية، ولكن بحلول عام 1946، كانت الأرقام قد وصلت إلى مئة مليون تذكرة. وبحلول عام 1955، تراجعت الأرقام إلى ست وأربعين مليون تذكرة، أي بزيادة طفيفة عن رقم أربعين مليوناً تقريباً الذي تحقق عام 1922. وبعد فترة وجيزة، بدأ عدد صالات العرض يزيد وينقص بنفس الوتيرة، وهو أمر طبيعي: في عام 1947، كان هناك عشرون ألف صالة عرض في أمريكا، وفي عام 1959، وصل العدد إلى أحد عشر ألف صالة عرض.

كثيراً ما كانت البرامج تتغير في منتصف الأسبوع، وكانت العروض متواصلة، إذ كان بإمكانك دخول صالة العرض بعد وصول أحداث الفيلم إلى منتصفها والبقاء إلى حين وصولها ثانية إلى حيث بدأت أنت بمشاهدتها. وهذا أصل العبارة غير المفهومة حالياً «عدنا إلى حيث بدأنا». هناك حكاية طريفة لافتة يرويها الممثل الظريف روبرت بنشلي Robert Benchley حول لعبة كان يحب ممارستها. عند وصوله، مثلاً، بعد عشرين دقيقة من بداية الفيلم، كان يمنح نفسه خمس دقائق لإعادة تركيب مسار الحبكة إلى لحظة وصوله. ثم يفسر كل ما يمر من أحداث الفيلم على ضوء الحبكة التي ركبها. ثم يظل جالساً لرؤية مدى قرب تركيبته من حبكة الفيلم، أو يتظاهر بذلك. وزعم بنشلي أن تحسينات أُدخِلت على العديد من الأفلام بهذه الطريقة.

ظهرت نظريات الفن السابع، كما كان هناك هجمات عديدة على شرود ذهن رواد صالات العرض السينمائي. وفي رد فعل على إحدى تلك الهجمات، طور والتر بنيامين جزءاً مهماً من آرائه في مقاله «العمل الفني في عصر إعادة إنتاجه تكنولوجياً» (ظهر المقال بعدة نسخ خلال الفترة بين عامَيْ 1935 و1939). كما شن الروائي الفرنسي جورج دواميل Georges Duhamel هجوماً ضارياً على السينما في كتابه الذكي والمتشائم عن أمريكا «مشاهد من الحياة المستقبلية» (Scènes de la vie Future, 1930). عنوان الفصل المعني «فصل إضافي عن فن التصوير السينمائي أو تسلية المواطن الحر»، وفي متن الكتاب، يصف السينما، بنفس روح السخرية الراقية، بالملاذ والمعبد وهوة النسيان وكهف الوحش. يقول دواميل: إن الفيلم السينمائي «لا يتطلب أي نوع من الجهد»، وإنه «لا يفترض القدرة على استيعاب الأفكار المتتابعة». ويوافق بنيامين على أن جمهور الأفلام مشتتو الذهن، لكنه يدَّعي أن هناك أشكالاً من تشتت الذهن يمكن أن تقوم مقام الانتباه المركز على الوسيط. ويقول عن جمهور السينما: «حتى الشخص المشتت الذهن بإمكانه تطوير عادات». ويضيف: «جمهور السينما هو فاحص مشتت الذهن».

يشير بنيامين، ضمناً، إلى أن دواميل لا يحب السينما لأنه لا يحب جمهور العامة. نحن لسنا مضطرين لأن نحب ما يحبه العامة، إلا، بالطبع، إذا كنا «نحن» العامة. ويبدو بنيامين نفسه مستعداً للحديث عن «الشكل الزَّرِي» لبعض أنواع الترفيه الشعبية. لكننا مضطرون لرؤية أن العالم يتغير، ولا تؤدي الكمية، بالضرورة، إلى تخريب النوعية.

ما زال هذا الجدل مستمراً على أمل التوصل إلى مناقشة للنوع الفني genre سوف أتناولها لاحقاً. يبدو بالنسبة إلى العديد من المفكرين، ولجمهور متوسطي الثقافة، أن الأنواع الفنية يمكن أن تقدم فناً فقط إذا تغيرت أو جرى التخلي عنها جماهيرياً، وتخليصها من الروح التجارية والسوقية عن طريق التهكم. وبذلك يمكن إدراج بعض المواد المختارة، من إنتاج هوليوود، ضمن فئة السينما المتخصصة بالأفلام الفنية أو التجريبية art-house، وبالتالي إنقاذها. ويمكن للمشاهدين من هذا النوع الرد على الهجمات التي تتعرض لها السينما، لا بأن يصبحوا فاحصين مشتتي الذهن، ولكن بإظهار أن الأفلام السينمائية تسمح لهم بالتركيز. على سبيل المثال، لن يعود الفيلم الرائع «جوسي ويلز الخارج عن القانون» 1976 (*The Outlaw Josey Wales*)، وهو من إخراج كلينت إيستوود Clint Eastwood، مجرد فيلم عن الغرب الأمريكي western، ولكن فيلم «غرب أمريكي»؛ محاكاة ساخرة ذكية لأسلوب هو بحد ذاته غبي.

يكاد فهمي لتلك الأمور يكون مناقضاً تماماً. عندما يخبر صيادُ جوائز كلينت إيستوود، في الفيلم المذكور، بأنه مطلوب، يقول بطلنا متشدقاً، بالاقتضاب المفترض لسكان الغرب كما جرى تصويرهم في الأفلام طوال خمسين عاماً: «أعتقد أنني أتمتع بشعبية». يقول الرجل مدافعاً عن عمله كصياد جوائز: «على الرجل القيام بشيء ما لكسب عيشه هذه الأيام»، وهو ما يدفع إيستوود للقول بكل هدوء ودقة: «يا بني، الموت لا يشبه العيش كثيراً». وسرعان ما يقتل إيستوود الرجل الذي يطارده، مُثبتاً بهذا صحة حجته. يتسم الحوار والتمثيل في هذا المقطع بالروعة، لكن المقطع لا يقدم لحظات من المحاكاة الساخرة، بل هو تجسيد واضح ومباشر للغرب الأمريكي. يُعَد فيلم «جوسي ويلز الخارج عن القانون» أفضل من معظم الأفلام ضمن هذا النوع، ولكن ليس سبب ذلك أنه يقدم شيئاً مختلفاً. فهو يقدم الشيء نفسه، ولكن بطريقة أفضل، والإدراك الهادئ في اللحظات، كالتي وصفتها للتو، ليس تهكمياً البتة. فهو صوت النوع يؤدي ما يؤديه النوع. وقد يعطي الفاحصُ المشتت الذهن للفيلم نفس العلامات التي يعطيها الفاحصُ المركّز الأفكار، ولكن لأسباب مختلفة.

الفكرة العامة هنا هي أن الترفيه لا يحتاج بالضرورة للإنقاذ من نفسه لكي يصبح فناً، وأنه قد لا يكون من الأفضل، أبداً، اعتبار الترفيه فناً. واللافت أن بيتر وولِن Peter Wollen، وهو المنظّر وصانع الأفلام الذي لا يمكن التشكيك بجديته، عندما يعدّد خياراته المفضلة نجد أنها تضم ديزني وكوروساوا و فون ستيرنبرغ، بالإضافة إلى مايكل سنو Michael Snow وهولِس فرامبتن. ربما كان الفن والصناعة على طرفي نقيض، وهما بالتأكيد ليسا الشيء نفسه. لكننا نكسب كثيراً عندما نفكر بهما معاً.

رواد السينما

كانت الأفلام السينمائية، في بداياتها، تسلية الطبقة العاملة، فكانت شديدة البدائية نوعاً ما وفي متناول الطبقة المتوسطة. ولكن سرعان ما اندمجت مجموعات اجتماعية متنوعة لتشكل جمهوراً واسعاً واحداً، وازدادت روعة وفخامة صالات العرض السينمائي. ولكن ظل هناك تمايز مهم بين

الفيلم والمسرح، أو بين مجال كامل من الفنون الشعبية، من جهة، والتجربة الانتقائية التي تقتصر على مستويات أرفع من النظارة، والمتمثلة في مشاهدة مسرحية، على سبيل المثال. لم يكن الأمر مسألة طبقات ولكن مسألة تركيز. فخلال فترة طويلة من القرن العشرين، كان الناس يذهبون إلى صالات العرض لمشاهدة أفلام سينمائية، لا فيلم سينمائي بالذات؛ فكانوا يشاهدون أياً ما كان معروضاً، وكان العديد منهم يتردد إلى صالات العرض مرتين أو أكثر أسبوعياً. وحتى ستينيات القرن العشرين، ظلت فكرة شراء تذكرة لمشاهدة عرض معين، كما نفعل حالياً، وفكرة شراء تذكرة تؤهلك للجلوس في مقعد محدد في صالة العرض، فكرتين غريبتين بالنسبة إلى معظم رواد صالات العرض السينمائي. لا يمكن القول إنهما غريبتان تماماً، بالطبع، على الأقل من حيث روحية الفكرتين. كانت هناك أفلام تدفع الأشخاص الذين يندر ذهابهم إلى صالات العرض السينمائي للشعور بأن عليهم مشاهدتها. وكانت هناك أفلام حققت نجاحاً كبيراً وأخرى فشلت فشلاً ذريعاً. ولكن ظلت العادة الأساسية موجودة: فرواد السينما ظلوا رواد السينما.

ما من شك في أن الذهاب إلى السينما مرة في الأسبوع أصبح عادة، فأنت تذهب لمشاهدة فيلم انتقيته من الصحف وحجزت مقعدك عن طريق الإنترنت، لكنها ليست عادة من نفس النوع القديم. فقد حصلت حالة من الإشباع تمثَّلت في الأسلوب القديم للذهاب إلى السينما، إذ توفرت كثافة استثنائية في مرجعيات الأفلام التي يمكن للشخص انتقاؤها دون تركيز، لمجرد إمتاع نفسه (لا أكثر). هذا بالتأكيد ما يقصده بنيامين عندما يقول عن جمهور الأفلام إنه فاحص مشتت الذهن. لا شك في أن هذا الفاحص خبير حقيقي، لأن بإمكانه تفسير أبسط تغيير في التعبير المرتسم على وجه نجمه المفضل، ويعرف تماماً متى سيتحول الوغد الدمث إلى شخص بغيض، وهو واثق على الدوام بأن البطلة ستكفكف دموعها وتجد قوتها الذاتية عند الضرورة. ويكمن السحر هنا في أن هذا الفاحص لا يرى في نفسه خبيراً، البتة، فهو في أفضل الأحوال معجب، لكنه قد يكون أيضاً أقل اهتماماً من ذلك، فقد يشعر أن الأفلام بيت خيالي من نوع ما، وأنه يعرف كل زوايا ذلك العالم الذي لا يمكن أن يفاجئه إلا بأساليب تشكل جزءاً من تصميم معروف لديه. هذا نوع ثمين من المعرفة، ولا يمكن سوى لحالة إشباع من نوع ما تقديمها.

جرى ضمان حالة الإشباع، في دول عديدة، ليس فقط بوفرة إنتاج الأفلام المحلية والتصدير والاستيراد، ولكن أيضاً عن طريق منظومة كانت تمثِّل حياة الاستديو، لدرجة أنها عندما انتهت، كانت تلك أيضاً نهاية الاستديوهات بصورتها القديمة. انتهى الأمر بالمنظومة القديمة لتصبح احتكاراً: إذ كانت الشركات الصانعة للأفلام هي مالكة صالات العرض أيضاً، ولم تكن مضطرة لبيع أفلامها إلى أحد، بل كانت ترسلها وحسب إلى مواقع الامتيازات الخاصة بها. لا يبدو أن ذلك الأسلوب كان يترك لجمهور السينما مجالاً واسعاً للاختيار، ولكن كان يتوفر لهم العديد من الأفلام التي ليس عليهم الاختيار من بينها، وبالطبع لم يكن لديهم فكرة عن الخيارات التي لا يملكونها.

لسنا مضطرين إلى إضفاء الرومانسية على هذا الأسلوب في ارتياد صالات العرض السينمائي (ولا لاحتقاره)، لكن العديد من النقاشات الدائرة حول الأفلام تستند إلى وجود (أو عدم وجود) علاقة بالأسلوب المذكور. يدّعي النقاد أنهم موجودون في ما يسميه لورانس ألوي Lawrence Alloway «منطقة الهدف»؛ إذ كانوا مدمنين على مشاهدة الأفلام قبل أن يصبحوا محكِّمين

رصينين. أو يدّعون أنهم كانت تربطهم بالسينما علاقة مختلفة تماماً منذ البداية. كانت بولين كايل، مثلاً، تحب الأفلام السينمائية لكنها رأت أن فكرة «السينما» تجريد خطر، فهو التهديد الذي يلوح في الأفق بموت فكرة الفن. تقول كايل: «إذا كنا قد نشأنا على مشاهدة الأفلام السينمائية، فإننا ندرك أن العمل الجيد مستمر لا بفضل التقليد الأكاديمي المحترم، ولكن بفضل اللمحات الخاطفة لشيء ما جيد وسط الأعمال الفنية التافهة». إن الذهاب الواعي إلى صالات العرض السينمائي يعني عدم الثقة بكل ادعاءات الفن (وإذا تطلب الأمر) العثور على ومضات من الفن في الأعمال التي لا تنطوي على ادعاءات بوجوده. وهذا منظور مختلف تماماً عما تسميه سوزان سونتاغ Susan Sontag، في مقال شهير، «الولع بالسينما» Cinephilia. فالولع بالسينما يعني التعلق بالسينما وليس بالأفلام السينمائية، أن تحب ما يمكن أن تفعله السينما في أفضل أحوالها، دون أن تكون مضطراً للشعور بتأنيب الضمير بشأن كونها فناً.

لكن الولع بالسينما، كما تشرح سونتاغ، يمكن أن

يشمل أيضاً الذهاب إلى صالات العرض السينمائي:

ظللتَ تتعلم (أو تحاول أن تتعلم)، من ذهابك إلى صالات العرض السينمائي كل أسبوع، كيف تمشي وكيف تدخن وكيف تقبِّل وكيف تقاتل وكيف تحزن، إلى أن جاء التلفزيون وأفرغ صالات العرض من روادها. أعطتك الأفلام السينمائية أفكاراً مفيدة تعلمك كيف تصبح جذاباً. على سبيل المثال: لا بأس من ارتداء معطف المطر حتى إذا لم تكن السماء تمطر. ولكن مهما كان ما حملته معك إلى بيتك من أفكار، فإنه مجرد جزء فقط من تجربة أكبر، وهي الغوص في حيوات لم تكن حياتك ... كنتَ ترغب في أن يختطفك الفيلم. ولكي تُختَطَف، كان عليك أن تتواجد في صالة العرض، وأن تجلس في الظلام مع غرباء مجهولين.

شهد رواد صالات العرض تغيرات كثيرة منذ أواخر العصر القديم لارتياد صالات العرض السينمائي، لكن الأمر الأساسي، من منظور كونهم من رواد السينما - أي يجلسون معاً في صالة العرض في الظلام - هو أنهم صاروا أصغر سناً إلى حد لا يصدق. ويفسر ذلك سبب وجود عدد هائل من الأفلام التي تمثل محاولات قوية للفوز بجزء من هذا السوق، لكنه يتركنا في حيرة من أمرنا ولا ندري كيف نبرر وجود كل تلك الأفلام التي لا يمكن أن تكون موجهة إلى هذه الشريحة من رواد السينما، ومع ذلك فهي تحقق أرباحاً كبيرة. ما من شك في أن أولئك الشباب صغار السن ليسوا من يمنح الجوائز أو جوائز الأوسكار. وعندما لا يجد النقاد ما يقولونه، يشيرون إلى جمهور الشباب، لكنهم في أحيان أخرى لا يجدون غضاضة في تجاهل الموضوع. في تلك الأثناء، حصل شيء آخر كان قد بدأ منذ سبعينيات القرن العشرين. فلم تعد صالة العرض السينمائي هي المكان الوحيد لرؤية الأفلام، ولم تعد المكان الذي يمكن فيه مشاهدة معظم الأفلام.

صعود وأفول صالات العرض السينمائي

في الوقت الحالي، نوافذها مغلقة بالألواح الخشبية، أو تحولت إلى كنائس إحيائية revivalist أو صالات لعب البينغو bingo، أو أنها اختفت كلياً. وإذا ظلت صالات للعرض السينمائي، فهي منقسمة إلى صالتين صغيرتين تضم كل منهما شاشة خاصة بها. في عام 1990، ذكرت مجلة *Variety* بابتهاج أن هناك 23689 شاشة عرض في الولايات المتحدة، ولكن قلة منها فقط كانت موجودة في صالات عرض تضم صالة واحدة. وقبل فترة ليست بالبعيدة، طوال عقدي الخمسينيات والستينيات طبعاً، حتى المدن الصغيرة نسبياً في إنجلترا وأمريكا، كانت تضم كل منها ست أو سبع صالات عرض بشاشة واحدة، وتحمل أسماء غريبة مثيرة وتمتاز بطراز مزخرف. كانت أسماؤها (في مدينة لنكون حيث نشأت) The Grand, The Central, The Savoy, The Regal, The Ritz, The Radion، وكانت أسماء الصالات متشابهة في كل مكان، ومستلهمة من أسماء الفنادق الفخمة والحياة المترفة. في مدينة لوس أنجلوس كانت أسماؤها، وما زالت، The Orpheus, The Rialto, The Tower, The Globe, The Arcade, The Cameo, The Roxie - كل ذلك على جانب واحد من شارع واحد.

أما في الداخل، فكانت تبدو أشبه بدور الأوبرا أو بقاعات الرقص، أو حتى أكثر فخامة وإثارة، فقد كانت مجموعات من أوراق الشجر الذهبية تكسو جدرانها وأسقفها، ولكن غالباً ما كانت تبدو من طراز آرت ديكو Art Deco، وعادة ما كانت تضم العديد من المصابيح الملونة، الحمراء والخضراء والزرقاء. وفي ما يلي جزء من تقرير يصف صالة عرض Capitol Theater في شيكاغو، عام 1925:

يمكن وصف الصالة ... بإيجاز بأنها تمثل حديقة إيطالية تحت سماء البحر المتوسط، في ليلة مقمرة. في الجانب الأيسر من الصالة، توجد واجهة قصر إيطالي. وفي الجانب الأيمن من الصالة يظهر رسم يمثل حديقة مزروعة على شرفة متدرجة تضم مبنى معبد صغير. يعلو كل ذلك رسم يمثل سماء بلون أزرق داكن تتحرك فيها السحب وتلمع فيها النجوم، لتعطي الانطباع بمكان مكشوف بالكامل.

بعد فترة طويلة من دخول الصوت عالم السينما، كانت صالات العرض السينمائي كثيراً ما تحوي آلة الأرغن، لم تكن الإثارة الحقيقية تكمن في عزف الألحان الذي يسبق عرض أي فيلم، ولكن في منظر الأرغن الذي يتألق مثل معرض موسمي، فقد كان يبرز من حيث لا يدري أحد تصاحبه الألحان العالية التي بدأ الموسيقي عزفها، ومن ثم يعود ليختفي في الظلمة مع نهاية العزف. إنه

سحر صرف، وجزء مما كانت الأفلام السينمائية تعنيه: مخلوقات منتمية إلى هذا المكان الغريب، كنا نحن الزوار، نأتي ونحن نسحب خلفنا كل غبار وقلق وذكريات الحياة الواعية.

هناك دراسات رائعة، وحزينة، حول حياة تلك الأبنية، وطرزها المعمارية، والجماهير التي ترددت عليها، والأحياء التي كانت موجودة فيها. نحن لم ندرك قبل الآن، بمعنى ما، مدى عظمة وتعقيد التعبير الثقافي القوي الذي كانت تلك الأبنية تسهم به. على سبيل المثال، لم تقدم كل تلك البهرجة والفتنة، على الدوام، فيلماً من وزن «ساحر أوز»، بل قدمت مجرد قصص درامية بالأبيض والأسود، وحتى أواخر خمسينيات القرن العشرين، كان يُعرض في معظم الأماكن شريط إخباري مليء بصور ذات طابع عدواني تُظهِر الحياة الفعلية وهي تأخذ مجراها، يرافق الشريط واحد من تلك الأصوات (عادة صوت رجل) التي تبدو وكأنها تضمن مصداقية ما يُعرض، وذلك عن طريق الإيقاعات والوتائر المسيطرة التي لا تتهدج. وحتى فيلم «ساحر أوز» كان سيبدو وثائقياً لو رواه أحد أولئك الرجال.

تعود أفلام من نوع «طريق مولهولاند» *Mulholland Drive* (2001) و«بليد رانر» (1982) إلى تلك الأماكن السحرية لتجعل منها أسطورة مرة ثانية (يستخدم الفيلمان صالات العرض السينمائي القديمة مواقع تصوير مهمة)، ولكن بأسلوب شبه يائس، كما يقول ستيفن باربر Stephen Barber في كتابه حول صالات العرض السينمائي القديمة في لوس أنجلوس، والمواد التي باتت تُعرَض فيها: صورة تلو أخرى للموت، للإلغاء، ولنهاية الأفلام نفسها. والواقع أن تعبير «نهاية الأفلام» هو الاسم الدراماتيكي الذي يكرره باربر للإشارة إلى أي شيء يحدث للفيلم السينمائي، ويقدمه أيضاً في صورةِ تحوّل في الفيلم، أو تغيّر فجائي فيه أو استيعابه داخل حافظة رقمية من نوع ما حافلة بالخيارات. كما يُظهِر باربر «كيف بدت صور الفيلم ... متواطئة مع وَهَنها وانحدارها» حتى قبل فترة وجيزة من ظهور أي وهن وانحدار. هل كانت تلك القصور الباذخة تولّد أحلاماً بدمارها ودمار الجميع؟

كلا، لكن رواد صالات العرض السينمائي علموا دائماً أن تلك الأبنية كانت حافزاً ووهماً، وأن الظلمة والموت كانا يعيشان في الأفلام جنباً إلى جنب مع كل ذلك المرح والنهايات السعيدة، وأن تلك الشطحات البراقة من فن



9 _ يُعرَض قريباً، ويختفي سريعاً.

العمارة لا يمكنها أبداً أن تكون هي القصة الكاملة. كنا نتقبّل طراز المكان ومزاج الفيلم على ما هما عليه: فلا ضرورة لأن يكون كل شيء متماشياً مع غيره أو معقولاً. لم نكن نعتقد أن عزف الأرغن أحدث تغييراً في الأخبار، ولم نكن أيضاً نعتقد أن أياً منهما أثّر في صديقينا الجالسين في الصف الخلفي في موعد غرامي.

ولكن لنفكر ملياً في هذه الحادثة. في عام 1948، أُخِذ طلاب المدارس الثانوية الأربع في مدينتنا - ودون شك في العديد من المدن الأخرى، إذ كان ذلك جزءاً من دينامية تهدف إلى إظهار أن السينما كانت ثقافة في بريطانيا - إلى صالات العرض السينمائي بدلاً من الذهاب إلى صفوفهم. تكدس ألفا طفل داخل صالة عرض The Ritz لمشاهدة فيلم «هاملت» *Hamlet*، من إخراج وبطولة أوليفيه Olivier. هل يمكن القول إن كل تلك الجدية التربوية لم تغيّر صالة The Ritz بالنسبة إلينا؟ هل يمكن القول إن صالة The Ritz لم تضف شيئاً ما إلى فيلم «هاملت»، فجعلته يبدو فيلماً سينمائياً أكثر مما يمكن أن يبدو عليه لو أنه عُرض في صالة للأفلام التجريبية، مثلاً؟ نعرف الآن أنه كان فيلماً بالمعنى الكامل للكلمة، بما في ذلك المشهد الذي كاد أن ينتهي بالانتحار، بالإضافة إلى مشهد المحيط الذي اقتبسه لورانس أوليفيه من فيلم «ريبيكا» (1940) لهيتشكوك،

الذي كان أحد أبطاله. لكن الفيلم قُدِّم إلينا آنذاك على أنه ثقافة صرفة، وهو الأسلوب الوحيد الذي يجعل معظمنا يطّلع على عمل لشكسبير، عدا عن مشاركته (أو إجباره على المشاركة) في تمثيل المسرحية في المدرسة. هذا ما ظنناه، لكن صالة The Ritz وأضواء النيون فيها كانت تهمس فـي آذاننا بشـيء مغاير، شيء يحتمل أن صالات العرض السينمائي همست به غالباً في آذان المشاهدين في كل أنحاء العالم. كانت تقول إنها لا تستطيع فعلياً أن تَعِدُنا بالسحر والغموض والفخامة، ولا تستطيع الارتقاء إلى مستوى الإيحاءات الموجودة في الرسائل المثيرة التي يبعث بها طرازها المعماري، لكنها مع ذلك لن تتخلى عنا، لأنها لن تترك شيئاً على حاله كما كان، سواء أكان أخباراً أم فيلم «هاملت» أم فيلم «فلاش غوردون» *Flash Gordon*. وقد تكون ضآلة هذا التغيير، بحد ذاتها، هي جزء من الجاذبية. نحن لن نعرف ما الذي جعل العالم مختلفاً داخل تلك الدور، نعرف فقط أنه كان مختلفاً. وفي وقت قريب، في عام 2005، صوّر الفيلسوف جاك رانسيير صالة العرض السينمائي بأنها مزيج من غرفة نوم طفل حالم ومتحف مفقود.

مرة أخرى

يعود مفهوم «النوع الفني» genre، بالطبع، إلى زمن سابق للأفلام السينمائية، ويشكل جانباً مهماً من الدراسات المتعلقة بالرسم والأدب والموسيقى. لكن الفيلم، على الأرجح، يحب النوع الفني أكثر مما تحبه أي صيغة أخرى أو وسيلة أخرى في الوقت الحالي. وكأن مباهج التكرار والتعرُّف على الأشياء والتنوع والتجدُّد تمثل جانباً أساسياً مما يفعله الفيلم ويحب رواد السينما مشاهدته.

تتظاهر العديد من أعمال المرحلة ما بعد الرومانتيكية post-romantic، التي تنتمي إلى الثقافة الرفيعة، وربما معظم هذه الأعمال، بأنها تقدم لنا أشياء لم يسبق لنا رؤية أو سماع مثيل لها: فالأصالة والاختلاف هما حلم تلك الأعمال وتعريفها. في المقابل، تفترض كل الأعمال المنتمية إلى نوع ما، وفي أي وسيلة كانت، أننا نشأنا على أعمال شبيهة بها، وأنه لا يمكن لخيالنا معرفة أول عمل ينتمي إلى نوع ما. فقراءة قصيدة ملحمية، أو مشاهدة فيلم ويسترن، يعنيان توارد حشد من الأعمال السابقة والمماثلة إلى الذهن، أعمال لا يبدو أي منها بالضرورة وهماً مباشراً، لكنها تعمل مجتمعة لتعطي الإحساس بالنوع الفني ذاته: كل تلك المعارك الهائلة والمنافسات الرياضية التي نتذكرها جزئياً، وكل حالات تبادل إطلاق النار بالمسدسات سبق لنا مشاهدتها. بل وربما اختلقنا بعضها في أذهاننا، مثل أي صور مركبة، لكنها ستظل جزءاً من ماهية النوع، الخلفية التي يتحرك عليها أي مثال جديد. يستحضر فرانز كافكا Franz Kafka ملاحظة نتذكرها من «مجموعة غامضة من القصص القديمة، بالرغم من أن الملاحظة قد لا تكون وردت في أي من تلك القصص». فكرة رائعة. يبدأ مفهوم النوع في اللحظة التي يمكن فيها أن تبرز من جديد ذكرى كهذه، أو خيال ذكرى كهذه. يعبّر فيليب لاركن Philip Larkin عن هذا التأثير بأسلوب بارع في قصيدته «شعر الفراق» The Poetry of Departure:

تسمع أحياناً، صوتاً آتياً عن بعد،

أشبه بالرثاء:

لقد رمى كل شيء

وانصرف،

سيظل الصوت يتردد دائماً

لا شك بأنك توافق على هذه الحركة الجسورة،

التطهيرية الأساسية.

لسنا مضطرين لسماع عبارة «من بعيد»: فقد سبق لنا سماعها على الدوام، تماماً مثلما سبق وأيدنا الحرية الزائفة التي تعبّر عنها كلمات «الجسورة» و«التطهيرية» و«الأساسية»، في مكان ما بين حالات خداع النفس. لا يتحدث بهذا الشكل سوى القابعين في بيوتهم. أما الآخرون فقد غادروا المكان.

هناك أنماط عديدة من أنواع الأفلام ومن الأنواع الثانوية (كوميديا، كوميديا الحمقى، الكوميديا السوداء، أفلام الكوميديا من إنتاج استديوهات Ealing، أفلام الإثارة الكوميدية، وما إلى ذلك)، ومجرد البدء بتعدادها سيجعلك تبدو أشبه ببولونيوس Polonius. لكن هناك الكثير من الأمور المشتركة بين تلك الأنواع، بما يكفي لإجراء مقارنة بينها، ولمعرفة منشأ الفروق الأساسية.
وسأتناول في ما يلي ثلاثة أنواع راسخة مستمرة منذ وقت طويل - أفلام الغرب الأمريكي (الويسترن)، والأفلام الموسيقية، وأفلام العصابات - ثم سأتناول بإيجاز نمطاً أشبه بالنوع، ابتكرته أنا وأطلقت عليه اسم «الصديق القديم».

كان أول فيلم من نوع الويسترن فيلم «سرقة القطار الكبيرة» *The Great Train Robbery* (1903))، للمخرج إدوين إس بورتر Edwin S. Porter، وخلال العقود اللاحقة أُنتجت آلاف الأفلام، حرفياً. يُعَد المخرج جون فورد من أعظم الأسماء في هذا النوع، مع أن المخرج هوارد هوكس وغيره من المخرجين صنعوا أفلام ويسترن رائعة. وفي ما يلي قائمة جزئية بالأفلام المهمة التي تنتمي إلى هذا النوع: «العربة المغطاة» *The Covered Wagon* (جيمس كروز James Cruze، 1932)، «الحصان الحديدي» *The Iron Horse* (جون فورد، 1924)، «مركبة السفر» *Stagecoach* (جون فورد، 1939)، «النهر الأحمر» *Red River* (هوارد هوكس، 1948)، «المقاتل» *The Gunfighter* (هنري كينغ ، Henry King

1950)، «وينشستر 73» *Winchester* 73 (أنتوني مان، 1950 ،Anthony Mann)، «وقت الظهيرة» *High Noon* (فريد زينرمان 1952 ،Fred Zinnermann)، «شين» *Shane* (جورج ستيفنز 1953 ،Georg Stevens)، «الرجل الآتي من لارامي» *The Man from Laramie* (أنتوني مان، 1955)، «الباحثون» *The Searchers* (جون فورد، 1956)، «ريو برافو» *Rio Bravo* (هوارد هوكس، 1959)، «الرجل الذي أطلق النار على ليبرتي فالانس» *The Man who Shot Liberty Valance* (جون فورد، 1962)، «العظماء السبعة» *The Magnificent Seven* (جون ستيرجز ،John Sturges 1960)، «العصابة البرية» *The Wild Bunch* (سام بيكنباه 1969 ،Sam Pekinpah).

عندما أُنجز الفيلم الأخير في القائمة، كان النوع قد اتخذ مساراً جديداً مختلفاً تماماً أُطلق عليه اسم «سباغيتي ويسترنز» Spaghetti Westerns، وأخرج أفضل أفلام هذا التوجّه الجديد سيرجيو ليون Sergio Leone («حفنة من الدولارات» 1964) *A Fistful* of *Dollars*)، «من أجل المزيد من الدولارات» 1965) *For a Few Dollars More*)، «الطيب والشرس والقبيح» 1966) *The Good, The Bad and The Ugly*)). كانت أفلاماً إيطالية صُوِّر معظمها في إسبانيا، وظن الناس في البداية أنها محاكاة ساخرة ممتعة، نسخ أوروبية بلغة سينمائية لا يتقنها سوى الأمريكيون الشماليون. لكنها لم تكن مجرد محاكاة ساخرة، أكثر مما كان عليه فيلم جان-لوك غودار «نفس لاهث» محاكاة ساخرة لأفلام العصابات الأمريكية. كانت تلك الأفلام فِعْل ولاء مُنْجَزاً بأسلوب فني دخلت النوع وغيّرته. ولا يمكن لأي مؤرخ للأفلام ألا يعدّها حالياً ضمن أفلام الويسترن، وقد حازت هذه الأفلام، على أي حال، على مكافأة مجزية في الموطن الأصلي للنوع: وهي أفلام الويسترن التي أخرجها ومثّلها كلينت إيستوود، الذي ترك العمل في التلفزيون ليقوم ببطولة أفلام ليون، والذي أدخل على موضوعات النوع القديمة، كممثل وكمخرج، حياة جديدة رائعة. ادّعى أورسون ويلز أنه لو كان شخص آخر قد أخرج فيلم «جوسي ويلز الخارج عن القانون»، لكان الفيلم قد صُنِّف فيلماً كلاسيكياً، ولكن عندما أخرج كلينت إيستوود فيلم «غير مغفور» 1992) *Unforgiven*)، كان الناس قد بدؤوا يقولون: إن كل ما ينفذه إيستوود كان عملاً كلاسيكياً.

حصلت حالات عبور عديدة، وأحياناً كان الغرب يبدأ في اليابان. ففيلم «العظماء السبعة» هو نسخة عن فيلم كوروساوا «الساموراي السبعة» 1954) *Seven Samurai*)، وفيلم «حفنة من الدولارات» مأخوذ عن فيلم كوروساوا «يوجيمبو» 1961) *Yojimbo*). هل يوحي ذلك بأن نوع الويسترن ليس نوعاً أمريكياً؟ ليس بالضبط. فهو يذكِّرُنا، كما يردّد الفلاسفة والسياسيون من إيمرسون Emerson إلى أوباما Obama، بأن أمريكا ليست مكاناً، أو ليست مكاناً فقط. فأمريكا هي فكرة مكان، والغرب الأسطوري هو واحد من أكثر مناطقها تطوراً. والزمن هناك يبدو دائماً على حافة التاريخ، والمجتمع ما زال في طور التشكُّل، والقانون ما زال في طور بدء التطبيق، فهناك وعد بمدِّ سكة حديدية، والحرب الأهلية انتهت للتو. إذا كنت تملك ماشية فسوف يسرقها أحدهم، وإذا كنت تملك بيتاً فسوف يحرقه أحدهم. قد يوجد مأمور Sheriff أو مدير شرطة، وربما كان رجلاً شريفاً، لكنه ضعيف، أو أنه يعمل في خدمة الأشرار الذين يتجمعون في

هذه المنطقة وكأنها تخصّهم وحدهم، وهي كذلك في الواقع، في ما يتصل بالسردية. كيف يمكن أن يجري تبادل إطلاق النار إذا لم يكن هناك من يطلق النار؟

يشاء الحظ أن يصل إلى المدينة مقاتل مشرد على صهوة حصانه، يقف الرجل في صف الفضيلة، ويقتل الأشرار، ويمضي في سبيله. لا يمكنه البقاء لأنه تلطخ بوصمة العنف الذي لجأ إليه لقهر العنف، وهنا نجد أكثر من تلميح إلى شعائر غارقة في القدم. وغالباً ما يجري الحفاظ على القانون على نحو محفوف بالمخاطر، لأن هناك مجرماً يجري نقله بالقطار إلى مدينة قريبة من الحضارة (كما في فيلم «3:10 إلى يوما» (*3.10 to Yuma* 1957))، أو يُحتجز المجرم في السجن خلافاً لكل التوقعات إلى حين وصول القاضي الزائر (كما في فيلم «ريو برافو»). إن جيمس ستيوارت هو «الرجل الذي أطلق النار على ليبرتي فالانس»، في عنوان الفيلم الرائع، وهو عضو في مجلس الشيوخ الأمريكي، وممثل لانتصار حكم القانون على الوضع القديم الخارج عن القانون. أي أن جيمس ستيوارت هو الرجل الذي واجه ليبرتي فالانس وحاول إطلاق النار عليه. لكن الرجل الذي أطلق النار فعلياً على ليبرتي فالانس هو جون وين، الذي يمثِّل أيام الخروج عن القانون، وهو مُتوفَّـى، كبش الفداء الوحيد المألوف للعنف، وقد خرق قانونه الأخلاقي لدى اضطراره إلى إطلاق النار على رجل من الجانب لإنقاذ حياة رجل آخر. اقتضت سردية المشهد في الفيلم قيام جيمس ستيوارت برواية هذا الحدث التاريخي القديم إلى صحفي، تابع الصحفي القصة بكل حماسة، لكنه لن يكتبها. يقول الصحفي: «عندما تتحول الأسطورة إلى حقيقة، انشر الأسطورة». تتضاعف سمة «أمريكا» الأسطورية هنا: إذ تصبح مقراً لحقيقة سرية، لا يعرفها سوى قلة من السكان المحليين وملايين من رواد السينما، ودنيا أسطورية، حيث الحقيقة دائماً ما يُفترض أن تكون عليه. يقول فينن Fenin وإيفرسون Everson، في كتابهما حول أفلام الويسترن: إن اللافت في أفلام الويسترن هو مدى فساد القانون ذاته، فهو جزء من المشكلة وليس الحل، لكن ذلك في الواقع النسخة المماثلة للقصص التي استحضرتها للتو: فسواء أكان القانون بعيداً أم مؤجلاً أم ضعيفاً أم يتعرض للخرق، يظل هماً مقلقاً متواصلاً.

تغيب أفلام الويسترن لتعود وتظهر ثانية، وكثيراً ما انتشرت شائعات تتحدث عن موت هذا النوع، شائعات تبدو أحياناً جديرة بالتصديق. مرت أوقات كانت فيها متعتنا ممزوجة بالأسى، عندما كنا نشاهد، مثلاً، فيلم «سلفرادو» *Silverado* (لورانس كاسدان Laurence Kasdan، 1985)، أو فيلم «يرقص مع الذئاب» *Dances With Wolves* (كيفن كوستنر Kevin Costner، 1990). بدا فيلم «سلفرادو» على نحو خاص، أشبه بدفتر إرشادات متقن يشرح النوع، أكثر منه مثالاً على النوع. لم يكن هذان الحدثان المشجعان فيلمين بقدر ما كانا طقسَيْ حداد على نمط من الأفلام لم يعد باستطاعة أحد تنفيذه. ولكن هناك من استطاع، ونفّذ، وسوف ينفّذ. والأمثلة هنا تضم فيلم «الرجل الميت» *Dead Man* (1996)، للمخرج جيم جارموش Jim Jarmush، وفيلم «الدفنات الثلاث لميليكاس إسترادا» *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005)، للمخرج تومي لي جونز Tommy Lee Jones، وفيلم «3:10 إلى يوما» *3.10 to Yuma* (2007)، الذي أعاد المخرج جيمس مانغولد James Mangold تنفيذه.

يبدو تاريخ الأفلام الموسيقية مختلفاً. فهناك أسماء عظيمة وفترات عظيمة، وهناك نوبات من الصمت الظاهري، وهو نوع واسع المجال إلى درجة قد تجعلنا نتساءل عما إذا كان نوعاً في المقام الأول. فيلما «كارمن جونز» *Carmen Jones* (1954)، و«بورغي وبيس» *Porgy and Bess* (1959)، مثلاً، عملان موسيقيان رائعان، لكننا غالباً ما نرى في كل منهما أوبرا جرى تصويرها سينمائياً، أكثر مما نراهما فيلمين موسيقيين. وعلى نحو مماثل، نرى أعمال الأوبرا القصيرة الخفيفة التي شاعت في ثلاثينيات القرن العشرين تماماً على ما هي عليه: أوبريتات قصيرة خفيفة. وحتى لو تقبّلنا هذه الحدود، تظل هناك مسافة كبيرة تفصل فيلماً لفريد أستير عن «رقص الروك على مدار الساعة» *Rock Around the Clock* (1956) أو «حمى ليلة السبت» *Saturday Night Fever* (1977)، ويبدو فيلم «أوليفر» *Oliver* (1968) الرائع، للمخرج كارول ريد Carol Reed شديد الاختلاف أيضاً.

يمكننا أن نفصل الأفلام الموسيقية التي أُنتجت أفلاماً من الأصل عن الأفلام الموسيقية التي أعيد إنتاجها أفلاماً بعد نجاحها على المسرح. يمكن أن تضم الفئة الأولى روائع من نوع «أمريكي في باريس» (1951)، و«الغناء تحت المطر» *Singing in the rain* (1952)، و«كل هذا الجاز» *All that jazz* (1978)، ويمكنها أن تسمح لنا بالتفكير في الطاقة والإبداع اللذين يمكن لهذه الوسيلة إطلاقهما، من حيث تمايزها عن الأعمال المسرحية الفخمة التي أعيد إنتاجها والمتمثلة في أفلام مثل «سيدتي الجميلة» *My Fair Lady* (1964)، أو «قبليني يا كيت» *Kiss Me Kate* (1953) ، أو «جنوب الباسيفيك» *South Pacific* (1958)، أو حتى «رجال ودُمى» *Guys and Dolls* (1955). لكن فيلم «في المدينة» *On the Town* (1949)، المأخوذ عن مسرحية موسيقية لاقت نجاحاً ساحقاً في برودواي، نُفِّذ بحيث يبدو فيلماً من الأصل، واستُغِلَّت شوارع مدينة نيويورك ومبانيها وأحواض السفن فيها استغلالاً رائعاً. ومهما كان رأينا فنحن بحاجة لأسلوب يجعلنا ننتبه إلى فيلم «ليلة يوم شاق» *A Hard Day's Night* (1964)، دون أن نتجاهل فيلم «سويني تود» *Sweeney Todd* (2007). ولكن، ألا يبدو هذا التوسّع مبالغاً فيه؟ أليس هناك ما يقال حول النظر إلى مجموعة الأعمال هذه نظرة شاملة؟

تُعنى الأفلام الموسيقية بالمشهد وبالصوت، تُعنى بتقديم عرض لافت ضخم يملأ الشاشة، وتبدو الأفلام المتقنة للمخرج ومصمم الرقصات بسبي بيركلي Busby Berkeley - التي تبدأ بإبداعاته في الرقص في فيلم «الشارع الثاني والأربعون» *42nd Street* وفيلم «الباحثات عن الذهب في عام 1933» *Golddiggers of 1933*، وكلاهما من إنتاج عام 1933، وتستمر في أفلام قام بإخراجها، مثل «فتاة زيغفيلد» *Ziegfeld Girl* و«فاتنات برودواي» *Babes on Broadway*، وكلاهما من إنتاج عام 1941 - على درجة من الإتقان تضاهي الأفلام التي تلتها. بدا لفترة أن هذا النوع قد استقر على دور أشبه بتنسيق الزهور، وتأدية الراقصات الفقرات بتشكيلات جماعية معقدة، وأنه انحصر داخل إطار اللقطات المكررة المأخوذة من الأعلى. ولكن، لحسن الحظ، حصل أمران آخران، فقد طوّر النوع حبكته المفضلة للقصة وظهر فريد أستير.

تضمنت الحبكة تقديمَ عرض أثناء مسار الفيلم، وحشد جهود العمل بأكثر المعاني حرْفية ومجازاً إلى حد المبالغة. يضطر الممثلون الشباب - مثل ميكي روني Mickey Rooney وجودي

غارلند - للعمل للتعريف بمواهبهم ولتكوين صداقات، وتؤمن هذه الحاجة حبكة القصة ومشهد الانتصار النهائي، على الرغم من أن الفقرات التي يُفترض أنها ممارسات يومية تتسم أيضاً بالحرفية العالية، فنحن في صالة عرض سينمائي ولسنا فعلاً في مخزن الحبوب في القرية. هذه هي حبكة فيلم «الفاتنات المسلحات» *Babes in Arms* (1939)، مثلاً، وقد لقيت، ولا تزال تلقى، نجاحاً، ولكن بأسلوب أكثر إتقاناً وبوجود عدد أكبر من الشخصيات الرئيسة، كما في فيلم «عربة الفرقة» *The Band Wagon* (1953)، للمخرج فنسنت مينيلي.

لكن قصة فريد أستير كانت مختلفة؛ فقد كانت حبكات أفلامه غالباً ما تضم فقرات ترفيهية، وكان يرقص في تلك الفقرات، لكن الدافع إلى وجود الموسيقى هنا كان يتمثَّل في الرغبة بلعبة فنية بارعة أو الحاجة إلى التعبير، وليس تحقيق الطموح في مجال عالم الاستعراض؛ فقد بدا أستير على الدوام متجاوزاً فكرة الطموح، آمناً من كل تلك التقلبات المجهولة، داخل عالم من الاتزان والتهكم. والفقرات التي شاركته فيها جنجر روجرز في أفلام مثل «القبعة» *Top Hat* (1935)، و«حان وقت رقص السوينغ» *Swing Time* (1936)، و«هيا إلى الرقص» *Shall We Dance* (1937)، تبدو حرفياً كأنها طرائق للغَزَل عن طريق الرشاقة والمهارة، أي المكافئ الجسدي للمعارك وحالات الهدنة اللفظية التي كانت تحصل بين كاري غرانت وإيرين دون Irene Dunne، أو بين سبنسر تريسي Spencer Tracy وكاثرين هيبورن في أفلام كوميديا الحمقى. ينتمي أولئك الأشخاص لبعضهم، لا لأن كلاً منهم معجب بالآخر، أو لأن نص الفيلم يقضي بذلك، ولكن لأنهم، كما يبدو واضحاً، خُلِقوا لبعضهم، فلا يمكن أن نتخيل وجود شخص مكافئ لأي منهم سوى هذا الآخر. وهذا ما يُطلَق عليه في إحدى الأغاني «الجميلة، قصة الحب الرائعة الكاملة»، لكنها قصة حب من نوع خاص: كلها ظَرْف وأداء، لا توجد عواطف ظاهرة، أو على الأقل لا توجد العواطف وحدها.

لا يمكن أن نصف جين كيلي بأنه وريث أستير أو منافسه حقاً، ولكن يصعب ألا نفكر بهما معاً بسبب الأسلوب الذي كانا يجتذبان به عناصر الأفلام التي شاركا فيها، ويكثفان الصوت والقصة في حكايات ومعان وصور تنتمي إليهما حصراً، كائناً من كان مخرج الفيلم وكاتب النص. مع ذلك، فالتباينات بينهما هي المهمة. تجلى الأداء المتميز الذي يُظهر براعة أستير في الرقصات النقرية الفردية Tap solos المذهلة، وفي روائع الغناء الذي لم يكن يبدو غناء، بل مجرد طريقة في الكلام صادف أنها مرافقة للحن موسيقي، هذا بالإضافة إلى الرقصات التي كان يؤديها بحركات سريعة متأرجحة ومضبوطة التزامن إلى حد الكمال مع شريكته (المثالية) جنجر روجرز. كانت الحياة في هذه الصورة تبدو سريعة وأنيقة ومسلية، وخطرة نوعاً ما، فقد كان يمكن أن تخرج عن الإيقاع أو تفقد توازنك. لكن هذا لم يحصل.

أدى كيلي رقصات رائعة مع فيرا-إيلين Vera-Ellen وليسلي كارون Leslie Caron وسيد تشاريس Cyd Charisse، وأخريات، لكن الصورة المحفورة في أذهاننا عنه هي إما رقصته الفردية - على أنغام الأغنية التي تحمل عنوان الفيلم «الغناء تحت المطر»، في تسجيلها الثاني الرائع على المزلجة ذات العجلات في فيلم «الطقس دائماً جميل» *It's Always Fair Weather* - أو الرقص بالاشتراك مع الأطفال ورجال الشرطة وبعض المارّة الفضوليين. يبدو

غناؤه أقرب قليلاً، من غناء أستير، إلى الدندنة الرقيقة التقليدية، لكنه شبيه به من حيث إنه لا ينطوي أيضاً على أية طموحات أوبرالية كبيرة. أما في ما يتصل بالرقص، فهو لا يتوقف عن إعادة ابتكار الرقص الحديث بأسلوب رياضي ضمن مساره، ولا يكتفي بالجنوح قليلاً نحو الباليه ضمن أحداث القصة وهو ما أصبح سائداً آنذاك لفترة وجيزة. يمكننا هنا القول إن أستير يجرّب لكي يصبح أكثر كلاسيكية. أما كيلي فهو يجرب لكي يعيد صنع الوسيلة. يذكّرنا بيتر وولِن، في الكتيب الرائع الذي ألفه حول فيلم «الغناء تحت المطر»، أن كيلي كان يتمتع بدعم وحدة تقنية وموسيقية قوية في شركة MGM (مترو غولدن ماير)، لكنه كان دائماً في مقدمة الفيلم، على نحو حرفي ومُتخيَّل، كما كان دائم التفكير بطرائق جديدة، ليس فقط للرقص ولكن أيضاً للرقص في الأفلام.

نجد تقديراً أنيقاً لنجاح كيلي في هذا الأسلوب في الفيلمين الموسيقيين اللذين أخرجهما جاك ديمي Jacques Demy، وهما «مظلات شيربورغ» *Les Parapluies de Cherbourg* (1964)) و«شابات روشفورد» *Les Demoiselles des Rochefort* (1969). ومع أن أحداث الفيلمين تجري، كما يوحي العنوانان، في ميناءين فرنسيين حقيقيين، إلّا أن الألوان السائدة فيهما وفي الملابس ألوان تبدو فاقعة كأن المقاطعات الفرنسية مجرد استديو في هوليوود يعبر فيه المارة والسيارات. عندما نشاهد هذين الفيلمين المتقنين من الوجهة الفنية (والعاطفيين نوعاً ما) يمكن أن يخطر ببالنا عدة أفلام أقدم منهما، ولا يهم كثيراً ما هي الأفلام التي تخطر بالبال (مجرد قصص قديمة غير واضحة)، لكن الاحتمال الأكبر أنها ستكون أفلاماً لجين كيلي. في الفيلم الثاني من فيلميْ جاك ديمي، يظهر جين كيلي في دور مؤلف موسيقي أمريكي يبحث عن صديق قديم له في روشفورت. ويقع في غرام فرانسواز دورلياك Françoise Dorléac التي تقوم بدور شقيقة شقيقتها الحقيقية كاترين دونوف Catherine Deneuve (تقول أغنية الشقيقتين الافتتاحية «نحن شقيقتان توأمان ولدنا في برج الجوزاء»)، ويؤدي كيلي في الفيلم مقطعاً يتطلب براعة، مستوحى من نسخته عن أغنية «لدي إيقاع» I got rhythm من فيلم «أمريكي في باريس» - يظهر هنا أيضاً أطفال فرنسيون يشاركون كيلي الأداء - والأغنية هنا قطعة موسيقية سريعة مبدعة بحد ذاتها. يبدأ اللحن بمقدمة بطيئة أقرب إلى موسيقى الباليه، يتبعها لحن سريع بإيقاع الجاز (الموسيقى من تأليف مايكل لوغراند Michael Legrand)، فجأة، وفي منتصف الطريق، يبرز شركاء لكيلي من حيث لا يدري: بحاران كانا يعبران الطريق، فتاتان، ثم فتاتان أخريان، يرتدي الجميع ثياباً ذات ألوان مشرقة متنوعة، ويعرفون تماماً الخطوات التي ينبغي أن يؤدوها، أشبه بصف من فرقة كورس صغيرة. ما يحدث هنا ليس تقديم عرض، بل تحويل مدينة حقيقية وسكانها، بلمسة سحرية، إلى عرض. ينتهي المشهد عندما يقفز كيلي إلى سيارته المكشوفة من طراز MG، من الجانب، وينزلق في مقعده، ويقود السيارة مبتعداً تتبعه الموسيقى. إذا كان أستير يمنحنا الانطباع بالأناقة والمخاطرة، فإن كيلي يقدم لنا مزيجاً كاملاً غير متوقع من الرشاقة والطاقة. كنت أعتقد أنه يبذل أقصى جهده في التمرينات اليومية - هذا جزء مما يقصده الناس ضمناً عندما يصفونه بأنه رياضي - لكن ذلك كان منذ زمن طويل، ولا أدري كيف خطرت لي هذه الفكرة الخاطئة. إذا راقبناه عندما يقطع انزلاقه السريع على المزلجة ذات العجلات، بصورة مفاجئة، في فيلم «الطقس دائماً جميل»، الذي يعود إلى عام 1955، يتوقف فجأة عند العلامة،

وكأنه لم يكن يتحرك البتة. هذا أشبه بمعجزة، لا نلاحظ وجود أي إشارة ولو صغيرة تنم عن الإجهاد؛ مجرد شاب عادي يقوم بأمور استثنائية.

شهدت الأفلام الموسيقية الأمريكية بعض النجاحات اللافتة اعتباراً من خمسينيات القرن العشرين، لكن الموطن الحقيقي لهذا النوع من الأفلام يوجد حالياً في قارة أخرى. فاعتباراً من سبعينيات القرن العشرين، تجاوزت صناعة الأفلام الهندية، بصورة عامة، مثيلتها الأمريكية إلى حد ما. ليست كل الأفلام الهندية موسيقية بالطبع، هذا ليس صحيحاً، لكن الأفلام الموسيقية تلقى إقبالاً شعبياً كبيراً في الهند، وكثير من الأفلام التي يمكن، في ثقافات أخرى، أن تكون أبعد ما تكون عن الموسيقى، تتحول، على نحو مؤثر، إلى تقديم أغنية أو رقصة في أحد مراحل الفيلم. والمثال الذي يعبّر بأفضل طريقة عن هذه الفكرة هو فيلم «بومباي» *Bombay* (1995)، للمخرج ماني راتنام Mani Rathnam، الذي قيل إنه شبيه بفيلم «قائمة شندلر» *Schindler's List* (1993))، للمخرج سبيلبرغ. وفي حين أن فكرة تقديم أغنية في فيلم سبيلبرغ يمكن أن تبدو وكأنها تحوّل الفيلم إلى نطاق أعمال ميل بروكس Mel Brooks، فلا يحدث شيء من هذا القبيل في الأفلام الهندية، فقصة غرام حزينة تشكل استجابة لا تُنسى لكابوس تاريخي.

من الناحية البصرية، تدين الأفلام الهندية بالكثير لهوليوود، وغالباً ما تبدو كأنها استعارت ألوانها من استديوهات مترو غولدن ماير، ولقطاتها المأخوذة من أعلى من بسبي بيركلي Busby Berkeley. لكن هذه الأفلام، بالطبع، تحمل إرثاً محلياً قديماً من الرقص والأساطير، وغالباً ما تكون التوليفات بين الشرق والغرب على شاشة السينما استثنائية، وتترك المشاهد يهز رأسه معجباً بالتقاطعات السريعة الأنيقة، بالحركة «الحديثة» لأسلوب أداء هذه الرقصة القديمة، بالنبرة «القديمة» لأفراد هذا الكورس العصري تماماً. وغالباً ما تكون فقرات الرقص طويلة، وتتمتع عادة بخط سردي ناظم للجذب والممانعة بين الشاب والفتاة. تكون الفتاة عادة هي المسيطرة على الموقف، وغالباً ما تتصرف بازدراء، أما الشاب فيبدو مرتبكاً، لكنه بالطبع يمثل الجائزة، وهو ليس مضطراً لأن يكون ذكياً. حصل تأثير متبادل بالطبع، وقد سلّم باز لورمان Baz Luhrmann بتأثير صناعة الأفلام الهندية في فيلمه الموسيقي «الطاحونة الحمراء» *Moulin Rouge* (2001) الذي تغلب عليه الألوان الزاهية.

ماذا بشأن اتساع مجال هذا النوع؟ هل يؤدي إلى إلغاء النوع بمعناه الدقيق؟ إنه يلغي التعميمات السهلة، وهنا لا توجد أفكار مهيمنة تنتقل من فيلم موسيقي إلى آخر، كما في أفلام الويسترن. لكن المزج بين الموسيقى والحياة العادية، أو محاكاة الحياة العادية، الذي تقدمه، بأسلوب جميل، فقرة الغناء والرقص في نهاية فيلم «مليونير متشرد» *Slumdog Millionaire* (2008) - وهو ليس فيلماً موسيقياً بحد ذاته - يُعَد، دون شك، صورة مجازية لقوة لا يستهان بها، أو وعداً بهذه القوة. تصبح الألوان الزاهية والضجيج ديكوراً وموسيقى ديسكو. وتتحول محطة القطار، التي كانت موقعاً للرعب والفقر والعنف، إلى مشهد مسرحي. الإيقاع عميق وسريع، ويجتمع البطل والبطلة معاً ليضربا الأرض بأقدامهما بسعادة في الصف الأمامي من حشد من الراقصين. حتى عربات القطارات بدت كأنها تود المشاركة في المشهد الراقص.

وسواء أكان الشخص الذي ينتقل بسرعة من الحديث إلى الغناء أو من السير إلى الرقص أستير أم كيلي أم دوريس دي Doris Day أم كاترين دونوف أم فريدا بينتو Frieda Pinto، فإننا نشعر أن إحساساً بالإمكانات الغنائية للحياة يتأكد هنا. وبإمكاننا القول: إن الأفلام الموسيقية الرائعة هي التي يبدو فيها الغناء والرقص مطلوبَيْن بشدة على الأقل، إن لم يكونا طبيعيين، وإن الأفلام الموسيقية الأدنى نوعية هي الأفلام التي يقتصر فيها دور الموسيقى على قطع مسار أحداث الفيلم، أو التي يتثاقل فيها مسار الأحداث إلى حين عودة الموسيقى.

أما أفلام العصابات، التي أفصلها هنا، لغاية تتصل بالغرض من هذا النقاش، عن أفلام الفئة الأكبر لأفلام الجريمة (أفلام جرائم القتل الغامضة والإثارة وعصابات السرقات الكبرى وإجراءات رجال الشرطة، وغيرها)، فتبدو نوعاً أكثر تركيزاً من الأفلام الموسيقية، وحتى أكثر من أفلام الويسترن وأساطيرها، وبالرغم من ما يتّسم به هذا النوع من تعقيد وتحوّلات، فإن وصفه سهل نسبياً. والمثال المناسب هنا، بالرغم من أنه ليس بالفيلم الرائع، هو فيلم مايكل مان
Michael Mann الأخير «أعداء الشعب» *Public Enemies* (2009)، من بطولة جوني ديب Johny Depp الذي مثّل شخصية ديلنغر Dillinger، رجل العصابات المتجهم صاحب الشخصية الكاريزمية. يغلب على جو الفيلم الطابع الرومانسي، فجوني ديب شخص وحيد ذو روح حرة يتعقبه نظام قضائي بغيض، ويتعرض للخيانة من قِبَل أصدقائه. الجريمة هنا تعني الحرية، وإذا كنا نحمل أي تحفظات أخلاقية حيال المهنة التي اختارها ديب، فإنها سرعان ما تتلاشى بعد مشهد يدخل ديب فيه إلى مركز الشرطة ويقضي اليوم هناك مع رجلين من رجال الشرطة لم يتعرفا على شخصيته، ويفتش داخل خزانة الأضابير ويطّلع على الملف الضخم الذي أعدته الشرطة حوله، ثم يخرج من المركز. بعد أسلوب كهذا، كيف يمكن توجيه الاتهامات؟

كان أسلوب إضفاء مسحة ساحرة على رجل العصابات متبعاً منذ بداية هذا النوع من الأفلام، ولا يمكن أبداً فصله عنه بشكل كامل. ولكن بالطبع يمكن التشكيك به، وهذا ما يحدث فعلاً. ومع ذلك تبدو التساؤلات فاترة نسبياً في الأفلام الكلاسيكية القديمة، مثل «الوجه ذو الندبة» *Scarface* 1932)) و«عدو الشعب» *Public Enemy* (1931)، وفيهما تكتشف أن الجرذان تتصرف أفضل من البشر في اللهاث خلف المنافع المادية rat race، وأن الجريمة لا تحقق المكاسب، أو على الأقل، لا تحقق الكثير في ما يتصل بالراحة والحياة المديدة. لا يمكن أن تبدو الأمور سيئة إلى هذه الدرجة إذا ندت عن إنسان صرخة تمجيد ذاتي، مثلما صاح إدوارد جي روبنسون Edward G. Robinson، في فيلم «القيصر الصغير» *Little Caesar* (1931)، قائلاً: «أيتها الأم الرحيمة، هل هذه نهاية ريكو؟»، أو مثلما صرخ جيمس كاغني James Cagney، في فيلم «الحرارة البيضاء» *White Heat* (1949)، في الفراغ، في موجة غامرة من الضياء، مردِّداً عبارة والدته (المتوفاة) التي كانت تستخدمها دائماً لتشجيعه في مهنته: «في أعلى مكانة في العالم يا أمي».

قال روبرت وارشو Robert Warshow بدهاء: «المدينة الحقيقية لا تنتج سوى مجرمين، أما المدينة الخيالية فتنتج رجل العصابات: فهو ما نرغب في أن نكونه وما نخشى أن نصبح عليه».
ويمضي وارشو ليطرح فكرة استثنائية تُظهِر عمق الصورة الرومانسية التي أضفاها هو نفسه على

أمريكا، وليس على رجل العصابات، الذي يجعل منه تعبيراً عن «ذلك الجزء في أعماق نفوسنا الذي يرفض خصائص الحياة العصرية ومتطلباتها، ويرفض فكرة «الأمركة» Americanism ذاتها». هل يمكن ذلك؟ أصحيح أن رجل العصابات هو الحياة العصرية، وهو الأمركة مجسدة؟ هو كذلك حالياً، وكان كذلك منذ سبعينيات القرن العشرين، عبّرت بولين كايل عن نفس هذه الفكرة المعارِضة لوارشو في مراجعتها لفيلم «العرَّاب» 1972 (*The Godfather*). يرجع ذلك جزئياً إلى أن رجل العصابات أصبح أكثر هدوءاً، وأصبحت عملياته ذات طابع أكثر خفاء وجماعية، ولكن إذا نظرنا إلى الأمر من زاوية أوسع نجد أننا نشهد تحولاً في المصطلحات ذاتها التي يعبر بها وارشو عن رأيه. نشعر بصدمة ليست بالبسيطة عندما ندرك أن مصطلحَيْ «الحياة العصرية» و«الأمركة» كانا يوماً، بالنسبة إلى بعض الأشخاص على الأقل، يوحيان بمجتمع مدني ليبرالي متطور وبسيادة القانون، ومتمايزين عن رأس المال المستثمَر في مشاريع خطرة، وعن الحق الأصيل في كسب المال دون مراعاة حدود القانون.

هذا هو بالضبط المشهد الأخلاقي والاجتماعي في أفلام كوبولا التي تحمل اسم «العرَّاب»، وخصوصاً الجزء الثاني الذي أخرجه عام 1974، وفيه تحقق الجريمة العديد من المكاسب لكنها تخلق عزلة موحشة يعيش فيها المستفيدون من تلك المكاسب، تحديداً لأنه لا يوجد ما لا يستطيعون فعْله. عندما يسأل المستشارُ الرئيس لمايكل كورليوني Michael Corleone ربَّ عمله لماذا يشعر أن عليه قتل كل الأشخاص، يجيب مايكل بصدق يرشح منه السأم، كأن ما يقوله بديهي بحيث لا يحتاج للشرح: «توم، أنا لا أشعر أن علي قتل كل الأشخاص. أعدائي فقط». وقرب نهاية الفيلم، نشاهد مايكل ورجاله يخططون للتخلص من رجل عصابات موجود في السجن تحت حراسة مشددة. يقول أحد الرجال إنهم لا يستطيعون تنفيذ الخطة، فالأمر يبدو أشبه بمحاولة قتل رئيس الجمهورية (سماع إمكانية كهذه ليس نادراً في الأفلام الأمريكية أو التاريخ الأمريكي). يجيب مايكل بلهجة تأكيد دقيقة كئيبة، وهو يتمهل في قول العبارتين الأوليين: «إن كان هناك أي شيء أكيد في هذه الحياة، وإن كان التاريخ قد علّمنا أي شيء، فهو أن باستطاعتك قتل أي شخص».

ويمكن لفيلم «الأخيار»، للمخرج سكورسيزي Scorsese، وهو من أعظم أفلام هذا النوع، أن يُعَدّ أكثر الأفلام المخيفة غرابة بين كل ما أُنتج من أفلام. في بداية الفيلم، نشاهد سيارة أمريكية كبيرة من الخلف، تسير ليلاً على الجانب الخطأ، أي على يسار الطريق. تنحرف السيارة إلى زقاق على الجانب الأيمن، تظل آلة التصوير في جهة اليسار، تلحق بالسيارة وتسير إلى جانبها. يجري تعتيم الشاشة ويظهر عنوان مكتوب «نيويورك، 1970». هناك ثلاثة رجال في السيارة، يبدو بوضوح أن أحدهم (راي ليوتا Ray Liotta) أصغر سناً من الرجلين الآخرين (روبرت دي نيرو Robert de Niro وجو بيشي Joe Pesci). يقود الشاب السيارة ويخطر له أنه سمع صوتاً آتياً من صندوق السيارة الخلفي. نكتشف بعد فتح الصندوق أن هناك رجلاً ملفوفاً ببطانية ملوثة ببقع الدم، مازال حياً للأسف: المهمة لم تُنجز بالكامل. يطعن بيشي الرجل بسكينه ست أو سبع مرات. يطلق دي نيرو النار على الرجل أربع مرات. يخطو ليوتا إلى الأمام ليغلق صندوق السيارة، ونسمع صوته من التسجيل المضاف يقول: «أتذكر منذ أن وعيت أني كنت دائماً أرغب في أن أصبح رجل عصابات». يغلق صندوق السيارة بعنف، ويتجمد المشهد على صورة وجهه الذي يبدو عليه الروع قليلاً، وتبدأ الموسيقى، صوت قوي صادر عن فرقة موسيقية كبيرة. قبل أن

يظهر عنوان الفيلم على الشاشة، يصدح صوت مغنٍ. إنه توني بينِت Tony Bennett يغني «من الفقر إلى الغنى» From Rags To Riches.

إنه الحلم الأمريكي، لكن ليوتا بالطبع يتفوه بأشياء تفوق قدرته على الفهم. كان دائماً يرغب في أن يصبح رجل عصابات، ولكن، هل كان ذلك معنى حياة رجل العصابات؟ يظل القلق ملازماً له في موضع متأخر من الفيلم، في سلسلة من المشاهد يصفها سكورسيزي بأنها أحد سلاسل المشاهد المفضلة لديه في أفلامه. في هذه المرحلة، يؤدي ليوتا أكثر من مهمة وقد تملكه الوهم بأنه يسيطر على كل شيء. يُحضِر أخاه من المستشفى، ويخفي مجموعة من البنادق في مرآب والدة زوجته، ويوصل طلبية مخدرات ويطهو طعام العشاء في المنزل، متفقداً قطع اللحم والمرق من حين لآخر. طوال هذا الوقت هناك حوامة تابعة لوكالة مكافحة المخدرات تتعقب خطواته، وهو يحكي كل أحداث القصة بصوت الراوي، ويتنشق الكوكايين ويتعرق طوال الوقت، ويبدو كمن به مسّ وعلى وشك الانهيار، مع ذلك لا يكف عن تهنئة نفسه كالمجنون لأنه ينفذ كل تلك المهام في آن واحد. وعندما يُقبَض عليه في نهاية الأمر داخل سيارته، يقول: «ظننتُ لوهلة أنني مِتُّ. وعندما سمعت الضجيج حولي أدركت أنهم رجال الشرطة». كان دائماً يرغب في أن يصبح رجل عصابات، دون وجود أي خيار آخر. ولكن ما كان يرغب فيه فعلاً هو الإمساك بزمام الأمور، أن يكون شخصاً يثير إعجابه هو بسبب سرعته وكفاءته. إنه يشبه إحدى شخصيات جوزيف كونراد Joseph Conrad التي تدهشها شجاعتها لأنها لا تشعر بالخوف، وينتابها الرعب لأن عقولها لا تحوي أي مساحة لمشاعرها. نحن لا نضحك، لكن تركيبة القنوط هنا مضحكة إذا تعمقنا فيها.

يظل سكورسيزي ضمن نطاق الأفلام التي تنتمي لهذا النوع (بالكاد)، لكنه يعطينا دفعة محمومة من خيال القوة والنجاح الأمريكي وبأسلوب من يشخِّص مرضاً. أزال سكورسيزي أحد عناصر المتعة الأساسية في هذا النوع، وهو جانب رئيس في سلسلة أفلام «العراب»، على سبيل المثال: فكرة الجريمة المنظمة، وكأن التنظيم أفضل من الفوضى دائماً، وكأن عالم الجريمة الاحترافية لم يسمع بإمكانية وقوع حوادث. تتناول أفلام العصابات، من بين الموضوعات العديدة التي تتناولها، إقصاء فكرة العشوائية المحضة، الموت دون سبب: فالعنف تحت السيطرة ويجري توزيعه على نحو ملائم.

نوع أفلام العصابات أكثر الأنواع أمريكيةً، لا لأنه لا توجد عصابات في أماكن أخرى، ولكن لأنه لا توجد ثقافة أخرى تزدهر بهذا الشكل على رومانسية رأس المال؛ الانحراف الذي يحوّل النقود إلى قوة والنفوذ إلى حرية. مع ذلك، كانت هناك إسهامات لا تُنسى في هذا التقليد من أماكن أخرى. هناك، مثلاً، فيلم «حدث ذات يوم في أمريكا» *Once Upon a Time in America* (1984))، للمخرج سيرجيو ليون، وهو أكثر روعة وكآبة بحيث لا يمكن حتى أن يخطر ببالنا استخدام تعبير فيلم «عصابات السباغيتي» Spaghetti gangster لوصْفِه، وفيلم «أحضروا كارتر» (*Get Carter* 1971)، للمخرج مايك هودجز Mike Hodges، وفيلم «يوم الجمعة الطيب الطويل» (*The Long Good Friday* 1980)، للمخرج جون ماكينزي John Mackenzie، وسلسلة من الأفلام الفرنسية ذات الأسلوب الراقي للمخرج جان-بيير ملفيل Jean-Pierre Melville، وخصوصاً فيلم «الساموراي» (*Le Samourai* 1967)،

ومجموعة من أفلام هونغ كونغ، جدير بالذكر منها فيلم «شؤون جهنمية» *Infernal Affairs* 2002))، الذي اقتبس منه سكورسيزي فيلمه «المغادرون» *Departed* (2006).

هناك أيضاً بضع ملاحظات جانبية، وأخرى ختامية، لا بد من إيرادها. فقد تملك الغضب، مؤخراً، المعجبين بأفلام العصابات عندما صنّف أحد المواقع الإلكترونية الفيلم الكوميدي القديم «البعض يفضلونها ساخنة» للمخرج بيلي وايلدر، ضمن قائمة أفلام العصابات، ونستطيع أن نتفهم السبب. لكن جزءاً من سلطة هذا الأسلوب يكمن في إمكانية تحويل لقاء عرضي مع «مذبحة يوم القديس فالانتاين» إلى وسيلة لتحريك الحبكة؛ فرجال العصابات في الفيلم لا يبعدون سوى مسافة ضئيلة، وأحياناً أقل، عن نظرائهم «الجدّيين». ويخطر ببالي أيضاً القتلة المحترفون المسنّون في فيلم «شبح الكلب» *Ghost Dog* (1999)، للمخرج جيم جارموش. فهم يركضون على الدرج مثل قتلة مدربين، لكنهم يقفون خارج باب ضحيتهم وهم يلهثون كالعجائز. ما من شك في أن هذا ليس جزءاً من النص، أليس كذلك؟ أين محرر الفيلم الذي يُعنى بموضوع التقدم في السن؟ أفلام العصابات، شأن أي أنواع أخرى موجودة على الساحة، تتعاطى مع حدود إمكانياتها. فكل أولئك الرجال الذين يسيرون بخيلاء أو يعبّرون عن سخطهم، يتعاملون مع الموت وغالباً ما ينتهي أمرهم بكارثة مروعة، وبذلك يجري إنقاذهم من الزمن ومن كل ما هو مألوف، ومن المهزلة التي ستجعلهم شبيهين بنا.

الصديق القديم

لا يمكن لهذه المجموعة من الأفلام أن تشكّل نوعاً بذاتها لأنه لا توجد قواعد خاصة ببنيتها، فأنت لا تستطيع أن تتعمد إنتاج فيلم ينتمي إلى هذه المجموعة. بإمكانك أن تصنع فيلماً جيداً أو فاشلاً، سواء أكان من أفلام الويسترن أم فيلماً موسيقياً أم فيلم عصابات، ولن يكون هناك شك في نوع الفيلم. لكنك لا تستطيع أن تصنع فيلماً وأنت واثق تمام الثقة بأن الناس سوف تحبه، أكثر مما يمكنك أن تجعل رفاقك يحبونك إذا كان اهتمامهم موجهاً نحو مكان آخر. مع ذلك، يستطيع «شِبه النوع» near-genre هذا إخبارنا بالكثير حول الوسيلة وحول النوع ذاته، ونحن نتذكر تلك القصص القديمة الغامضة ليس فقط لأنها منتشرة حولنا وتتردد باستمرار، ولكن لأننا مغرمون بها، ولأنها تمثل جزءاً منا عندما نفكر في ماهيتنا. وتبدو سمة العواطف هذه مهمة: فنحن لا نزعم أن تلك الأفلام عظيمة، نحن نقول فقط إننا لا نستطيع الاستغناء عنها.

ها هي بعض السمات التي تجعل من أفلام بعينها أصدقاءَ قدامى. نحن لا نمل فيلماً من هذا النوع أبداً، أو، في حال حصول ذلك، فإنه يحصل على نحو مريح يثير في النفس الحنين إلى الماضي. نحن لا يمكن أن نقول لماذا يعرضونه ثانية، ونرحب بمشاهدته من جديد. نحن نستسيغ الاعتقاد أن هذه الأفلام لم تغب عنا. وتحفل هذه الأفلام بالملاحظات والأفكار البارعة التي لا يمكن أن نسأم من تقليدها أو من وصفها. فنقول: Play it again, Sam «سام، اعزفها ثانية» (أو «سام،

اعزفها»، إذا رغبنا في أن نبدو متحذلقين)، ونقول: Walk this Way «سيري بهذا الاتجاه»، ولا نمل من رؤية بول هنريد Paul Henreid يشعل سيجارتين في نفس الوقت في فيلم «الآن أيها المسافر» 1942) *Now Voyager*)، ونحرك شفاهنا بصمت مع نصف كلمات أغاني فيلم «عرض روكي المصور المرعب» 1975) *The Rocky Horror Picture Show*)، ونصرخ ثانية عندما تقطع توتي رأس رجل الثلج الذي صنعته في فيلم «قابلني في سانت لويس» 1944) *Meet me in St Louis*). في هذه الأفلام، يبدو كل ممثل تماماً كما ينبغي أن يكون، لا أكثر ولا أقل. إن الشفة العليا المتقلصة للممثل سي أوبري سميث C. Aubrey Smith، في دور الكولونيل سيبت في فيلم «سجين زندا» 1937) *Prisoner of Zenda*)، أرست المعيار الذهبي للشفاه العليا المتقلصة، ولم يحصل في أي فيلم أن استجاب كلب للإشارات أو انسجم مع الحوار أكثر من توتو Toto ، فهو يعرف، طبعاً، أنهم لم يعودوا في كنساس. وإذا حصل وتكررت طرفة سمجة مرة واحدة - ولنقل، صهيل الأحصنة في فيلم «فرانكنشتاين الصغير» *Young Frankenstein* 1974))، في كل مرة يتردد فيها اسم السيدة بلوتشر - فإن تكرارها أكثر من مرة يمكن أن يدفعنا للشعور بالغثيان، أو بما يشبه الغثيان، إذا لم نكن شديدي الإعجاب بالفيلم.

ما من شك في أننا نتشارك بعض تلك الذكريات أو يمكن القول: إن العديد منا يتشاركونها. وإذا لم تكن هناك مشاركة كهذه لما كان باستطاعتي حتى الحديث عن شِبه النوع هذا، وآمل ألا تكون الأفكار التي استحضرتها للتو قد شكلت قائمة شخصية لا أكثر. لكن مشاركة ذكريات بعينها ليست أساسية، كما هي في حالة النوع الحقيقي. ما يهم هنا هو نوع الذكرى التي تجري مشاركتها، نطاق المشاعر، مستوى العلاقة مع وسيلة شعبية. ولا شك في أن معظم رواد صالات العرض السينمائي، تمييزاً لهم عن محبي السينما، يحملون بعض المشاعر من هذا النوع تجاه ما شاهدوه، وتجاه عالم كامل مما شاهدوه. واللافت أيضاً أننا غالباً ما نحمل مشاعر مماثلة تجاه المسلسلات التلفزيونية القديمة والأفلام القديمة، وهنا يعود ليظهر مفهومي القديم عن المشاهد المتتابعة footage: صور متحركة تُعرَض أمامنا، ثُم تُعرَض أمامنا ثانية.

توحي تلك الأحاسيس العاطفية المتبقية بمدى حاجة أيّ نوع من الأفلام إلى اهتمامنا. وإذا لم نستطع تحويل الصديق القديم إلى نوع، يمكننا الاقتراب كثيراً، بما يكفي لنتذكر أن النوع، بحد ذاته، يعتمد إلى حد كبير على ولعنا بأساليبه المتكررة وعلى تحمّلنا لها. بإمكان النوع اللجوء إلى كل التقاليد التي يرغب فيها، وكل التقاليد التي سمع بها، لكنه لن يكتسب حياة ما لم تكن تلك التقاليد حية بالنسبة إلينا، وبهذا المعنى، يمكن حتى للأنواع التي تخيفنا أن تصبح أصدقاء قدامى، وإلا فلن تكون أنواعاً. وإذا كان «النجوم مهمون» كما يقول داير فالسبب هو «أنهم يشخصون جوانب من حياتنا مهمة بالنسبة إلينا»، الأنواع إذاً هي الأجواء التي يعيش فيها النجوم، أساليب لإعادة تدوير خيالية لكل ما يقلقنا، بشأن القانون وفرص السعادة وأحلامنا بالحصانة من الذنوب أو من العقاب، وبشأن أمور أخرى عديدة. قد لا تكون تلك الأمور مدعاة للقلق وحسب. وربما كنا من الوجهة الفعلية، كما يقول فريدريك جيمسون، نسعى في غمرة مباهجنا إلى تجاوز شكوكنا التي لا نتقبلها كثيراً، وتمرير «أفكارنا السياسية عبر رقابة ليبرالية مناوئة للسياسة».

الموت في السينما

ينتهي فيلم «أوغاد مجهولون» *Inglourious Basterds* (2009)، للمخرج كوينتين تارانتينو Quentin Tarantino، بحريق هائل كان يمكن أن يكون إغراقاً في الغلو، وواضحاً دون لبس حتى لو كان الفيلم قد أُنتج قبل ذلك التاريخ بكثير. فليس من المألوف إحراق صالة عرض سينمائي على الشاشة دون التعليق على مستوى المهارة في المشهد. لكن في مطلع القرن الحادي والعشرين، يمكن أن يبدو تعاقب المشاهد هذا محض تذكار يائس لعادة كاملة وثقافة كاملة. أثناء الحرب العالمية الثانية، تقرر سيدة تملك صالة عرض سينمائية، وهي يهودية فرنسية كانت قد نجت من الاحتلال النازي، إحراق مبنى الدار وهي موجودة داخله، مستخدمة النترات كمادة حارقة لما تحمله من رمز. تعرض دار السينما فيلماً ألمانياً عن الحرب، لكن هذا ليس السبب الرئيس الذي دفع المرأة للقيام بذلك؛ فسوف تُقام حفلة للعرض الأول للفيلم يحضرها كبار شخصيات الرايخ: هتلر، وغوبلز Goebbels، وغورنغ Goering، وبورمان Borman. تلتهم النار الجميع، وهو إنجاز مُرْضٍ منافٍ للواقع.

قد يتبادر إلى الأذهان هنا العبارة الشهيرة التي قالها الشيطان في رواية «المعلم ومارغريتا» *The Master and Margarita*، لـ «بولغاكوف» Bulgakov: «المخطوطات لا تحترق». هي فعلاً لا تحترق إذا كان الشيطان مهتماً بها. وإلا فإنها تحترق على نحو جميل، كما يعرف بولغاكوف جيداً. الفيلم يحترق، صالات العرض السينمائي تحترق، الأشخاص الصالحون والأشخاص الطالحون يحترقون. ما من شك في أن من بين الأفكار التي يوحي بها تارانتينو فكرة أنه إذا كان فن صناعة الأفلام السينمائية يمضي نحو النهاية فمن الواجب أن يكون الرحيل مشهداً يثير الإعجاب، أن يعبّر عن الغضب لموت صناعة النور. يجب أن يمضي في سبيله لأجل قضية نبيلة، أي، قضية نبيلة في مجال الأفلام، مثل قتل النازيين الذين يظهرون في الأفلام. لا يمكن فعْل أي شيء بشأن النازيين في الحياة الفعلية، الذين ماتوا بطرائق مختلفة وأوقات مختلفة، لكن ألمان تارانتينو سوف يشكلون هدفاً، دون ريب، كلما تذكرنا الفيلم. فحتى الأفلام المحترقة والمخطوطات المحترقة يمكن أن يكون لها حياة أخرى بعد الموت، وهذا ما يقصده شيطان بولغاكوف، جزئياً.

أُعلنَت وفاة السينما مرات عديدة، وقد بدأ ذلك منذ وقت طويل، أي منذ عشرينيات القرن العشرين وظهور الأفلام الناطقة. لكن الادعاءات من هذا النوع شهدت فورة حقيقية خلال السنوات العشر أو الخمس عشرة الماضية، ولأسباب متعددة. يُعدُّ الموت قضية حدية في أي سياق، وفي أمثلة أخرى، مثل الحالات المتكررة التي أُعلن فيها عن موت المؤلف والرواية، لم يبدو أن الإعلان أدى سوى إلى عودة للحياة مرة بعد أخرى. ومع ذلك، لا بد أن شيئاً ما يحصل ويستثير تأكيدات ومجادلات من هذا النوع، ويجدر بنا أن نحاول اكتشاف هذا الشيء، وخصوصاً إذا تبيَّن أنه في حقيقته أشياء عديدة ومختلفة.

بالنسبة إلى المحافظين في المجلة الفرنسية «دفاتر السينما» *Cahiers du Cinema*، كان موت السينما، الذي يعيدون تاريخه إلى تسعينيات القرن العشرين، يعني ما يبدو أنه الاختفاء الدائم للأفلام التي يمكن أن تنال إعجابهم، ذلك المزيج الغامض من الروح التجارية والفن، الذي لقي هوى في نفوسهم منذ خمسينيات القرن العشرين، والذي استند إلى بريسون وغودار، مثلما استند

بدرجة مماثلة إلى هيتشكوك ونيكولاس راي. وعلى نفس المنوال، كان موت السينما يعني أيضاً البقاء غير المقبول للأفلام التي لم تكن تعجبهم، أي نسخة عن استعادة السينما القديمة ذات النوعية الجيدة نشاطها، وانتصار هذه السينما: فيلم «مسرح الجريمة» *Scene of the crime* 1986)) للمخرج تيتشيني Téchiné، وفيلم «شكراً أيتها الحياة» (1991 *Merci la vie*) للمخرج بلييه Blier، وفيلم «عاشقان على الجسر» (1991 *Lovers on the Bridge*) للمخرج كاراكس Carax. في نهاية المطاف، انتقلت مجلة «دفاتر السينما» إلى هذا السوق الحديث/القديم وأضحت إحدى الوسائل الجميلة لإعلاناته.

يبدو مفهوم سوزان سونتاغ لعبارة «موت السينما» مماثلاً:

هذا لا يعني أنه لم يعد بإمكانك انتظار رؤية أفلام جديدة يمكن أن تنال إعجابك. لكن أفلاماً كهذه لا ينبغي فقط أن تكون استثنائية، ويصح هذا على الإنجازات العظيمة في أي نوع من الفنون. ولكن ينبغي أيضاً أن تكون خرقاً فعلياً للأعراف والممارسات التي تحكم حالياً صناعة الأفلام في العالم الرأسمالي والعالم المتجه نحو الرأسمالية.

لم يكن موت السينما، بالنسبة إلى آخرين، يعني مضمون الفيلم أو أسلوبه، بل كان يعني تقنيته، وخصوصاً إمكانية مشاهدة الأفلام في المنزل، الإمكانية نفسها التي داعبت مخيلة صنّاع السينما في بداياتها ثم جرى التخلي عنها، وتعود الآن لتقدم نفسها، بالنسبة إلى بعضهم، وكأنها قدر محتوم. ولكن، ألم يسبق للتلفزيون أن تكفل بهذه المسألة في خمسينيات القرن العشرين؟ ليس تماماً. شكّل التلفزيون منافساً تجارياً لا يستهان به واجتذب جزءاً من جمهور النظارة، ودفع استديوهات السينما إلى محاولات الاستفادة من إمكانات الشاشات الكبيرة والمؤثرات الخاصة التي لا يمكن سوى لصالات العرض السينمائي عرضها بالصورة المناسبة. ومازالت هذه اللعبة مستمرة، مع تقنية -I Max ومع العودة لإحياء الرؤية الثلاثية الأبعاد، وأجهزة أخرى مماثلة متعددة. عندما دخلتُ صالة عرض مؤخراً لأجد قاعة امتلأت مقاعدها بأشخاص يرتدون نظارات بلاستيكية ذات حواف بيضاء، بدا المشهد مذهلاً أكثر من أي شيء يمكن أن أراه في الفيلم الذي جئت لمشاهدته، ليس أقله لأنني ظننت أنني عدت إلى خمسينيات القرن العشرين. لكن الشاشة الصغيرة لم تغير العالم كثيراً ما دامت جزءاً من جهاز تلفزيون، وليست جزءاً من جهاز تسجيل وتشغيل أفلام فيديو، فهنا لا يوجد من يتدخل في وقت عرض الفيلم، أما في التلفزيون وصالات العرض، فهناك عروض تُعرَض في أوقات محددة.

أدخلت المنظومات الجديدة، التي نشأت مع اختراع أجهزة الفيديو من طراز «بيتاماكس» Betamax و«في إتش إس» VHS، ثلاثة تغييرات مهمة، غالباً ما يُنظر إليها خطأً على أنها تغيير واحد. اثنان فقط من التغييرات المذكورة يتمتعان بأهمية مباشرة في ما يتصل بالأفلام. أكد المخرج بيتر غرينواي Peter Greenway، مثلاً، وعلى نحو مؤثر، أن جهاز التحكم عن بُعد

قد دمّر الفيلم السينمائي، لكن ذلك يمثّل جزءاً ضئيلاً من الحكاية. فقد كان بإمكاننا دائماً إيقاف الفيلم أو إعادته إلى الخلف، داخل المنزل، دون وجود جهاز التحكم عن بعد. مع ذلك، كان اختيار توقيت مسار الفيلم أول تغيير مهم: إذ أصبح بإمكاننا إيقاف التشغيل لفترة وجيزة وإعادة نفس المشهد عدة مرات، حسب الرغبة، وأصبح بإمكاننا تجاوز سلسلة من المشاهد المتتابعة دون الاضطرار لإغماض أعيننا أو لمغادرة الغرفة. كان التغيير الثاني، وهو أكثر أهمية للتلفزيون منه للأفلام السينمائية، يتعلق بإمكانية تسجيل العروض، وهذا معناه أننا لم نعد مضطرين لمشاهدة العروض أثناء بثّها، وهكذا تلاشى، من الوجهة النظرية، مفهوم تنظيم العروض. أما التغيير الثالث، فكان توفُّر إمكانية مشاهدة الأفلام في المنزل، إذ أصبح بالإمكان شراء الأفلام أو استئجارها، وعليه، لم نعد مضطرين للذهاب إلى صالة العرض ثانية، إذا لم نكن راغبين في ذلك.

غالباً ما تُربَط التأثيرات التي ذكرتها للتو بالتقنيات الرقمية، ويمثل هذا الربط البالغ السهولة زلة تاريخية بسيطة. فليس هناك شيء رقمي في أجهزة الفيديو، ومن المهم أن نعرف وظيفة كل تقنية. ومع اختفاء أجهزة الفيديو ودخول الأقراص الليزرية متاحف التاريخ الحديث، فإن تقنية رقمية هي التي ستؤمن لنا النتائج نفسها، وبهذا يغدو الربط المذكور صحيحاً حتى وإن لم يكن صحيحاً كبداية.

على أية حال، تعبير «رقمي» يعني عدة أشياء أيضاً: طرائق جديدة من التصوير الفوتوغرافي وتسجيل الصوت، طرائق جديدة لنقل الصورة، أساليب جديدة من التعاون بين المنظومات المختلفة للبيانات، وما إلى ذلك. يُعتبر أسلوب التصوير الرقمي حالياً الأسلوب النموذجي المعتمد للأفلام الوثائقية، وهناك العديد من الأفلام الروائية الرئيسة المتكاملة التي تُصوَّر بالأسلوب الرقمي ثم تُحوَّل إلى الصيغة التناظرية analogue من أجل العرض. تبدو العديد من الأفلام كأنها مركبة رقمياً، مهما كان نوع آلات التصوير المستخدمة، لأن الفضاء المتخيَّل على الشاشة جرى تجميعه على نسق الواقع المصوَّر، بحيث نتمكن من رؤية كنيسة القديس بول وساعة بيغ بن، مثلاً، قريبين من بعضهما في نفس اللقطة (كما في فيلم «عودة المومياء» *The Mummy Returns* 2001))، ورؤية جغرافية كاملة لمدينة لندن كما أُعيد تخيُّلها في فيلم «شيرلوك هولمز» *Sherlock Holmes* (2009)، للمخرج غاي ريتشي Guy Ritchie. ويمكن، حتى لمن لا يستطيعون إدراك الفروقات البصرية، التمييز بين فضاء فيلم جرى تركيبه من أجل آلة التصوير (كافيل: أي فيلم هو دائماً فيلم عن شيء ما)، حيث تم ترتيب مواقع الأشخاص والأشياء بصورة واقعية (نوعاً ما) قبل تصويرهم، وفضاء فيلم جرى تركيبه داخل آلة التصوير، حيث لا حاجة لتواجد أي شيء، حرفياً، في الموقع الذي كان فيه قبل أن تبدأ آلة التصوير بالعمل.

ما من شك في أن هناك فرقاً كبيراً، بالنسبة إلى الأشخاص ذوي البصر الثاقب، بين أي شكل من أشكال إعادة إنتاج فيلم ما، سواء أكان رقمياً أم لم يكن، ونفس الفيلم عندما يمر عبر جهاز عرض فعلي وبالسرعة المناسبة. يبدو الحديث عن الموت هنا ملائماً، لأن شيئاً ما كان يمكن رؤيته فيما مضى - يتذكر بيتر بوغدانوفيتش Peter Bogdanovich كيف كان يستطيع رؤية وميض الفضة على الأفلام القديمة المصنوعة من نترات الفضة - لم يعد بالإمكان رؤيته بعد الآن. لستُ واثقاً تماماً من أن إمكانية إيقاف الفيلم ومشاهدته في المنزل - إذا كان من المتاح تجريد هذه الإمكانية عن الجودة البصرية لما تجري مشاهدته - يجب أن تمثّل خسارة وتغييراً في الوقت نفسه.

ولكن بالطبع، إذا كانت الفكرة التي تحملها عن السينما تتضمن كل شيء كان موجوداً قبل حصول التغيير - الذهاب إلى صالة العرض، شراء التذكرة، الجلوس في الظلام لفترة محددة ومشاهدة فيلم لا يمكن إيقاف عرضه أو إرجاعه إلى الخلف - فإن التغيير سيبدو خسارة فقط.

ولكن لنتدبر الآن الوقائع والإمكانات التي لا تبدو استثنائية. ما زالت صناعة الأفلام مجال أعمال رابحاً، أو يمكنها أن تكون كذلك. بلغ إيراد الأفلام الهندية التي حققت أعلى الإيرادات، ما بين 200 و 350 مليون دولار لكل فيلم. وفي الولايات المتحدة، تتراوح الأرقام بين 500 و750 مليون دولار لكل فيلم. تظل معظم الأفلام التي نشاهدها على الشاشة الكبيرة أفلاماً بالمعنى القديم للأفلام، مهما كانت ظروف صناعتها. في المقابل، أصبحت صناعة الأفلام أرخص من ذي قبل، ويُصَوَّر عدد من الأفلام أكثر من ذي قبل. ولا شك في أن فرداً من عائلتك (أو من عائلتي) سيقوم اليوم بتصوير مقطع فيديو ويرسله بالبريد الإلكتروني إلى أصدقائه أو يضعه على موقع فيسبوك. وسوف يُعتبر ذلك فيلماً (أو جزءاً من فيلم)، لكنه غير مصوَّر على شريط فيلم خام. لدي العديد من الأفلام على أرفف كتبي، ولدي بضعة كتب محفوظة داخل جهاز محمول باليد. وأعتقد أن أفضل طريقة لمشاهدة فيلم دراير «آلام جان دارك» هي مشاهدته عن طريق جهاز عرض 35 مم، لكن الفيلم الكامل الذي حصلت عليه مجاناً على جهازي I-Phone، بفضل موقع YouTube، يتميز بوضوح يفوق وضوحَ أي نسخة أخرى يمكن رؤيتها على شاشة التلفزيون أو على شاشة حاسوب بالحجم الكامل. وبإمكان أي شخص منخرط بعمق في التقنيات الحالية نشر العديد من تلك القصص المتقاطعة بكل الطرائق الممكنة.



10 – حديث الصمت.

تسمح لنا الوسائط الجديدة بالوصول إلى مضمون الوسائط القديمة على نحو أفضل مما كان متاحاً لنا سابقاً. ويُنقَل عن تاغ غالاغير Tag Gallagher أنه قال: «بالنسبة إلى محب الأفلام السينمائية، لم يسبق أن كان هناك زمن أفضل ليعيش فيه، مع وافر الاحترام لكل من يدّعي أن أفلام

نترات الفضة هي فقط التي تستحق المشاهدة». ويقول جوناثان روزنباوم Jonathan Rosenbaum: «بدأ يتكوّن لدينا إدراك لنوع جديد من الولع بالسينما»، حب للأفلام السينمائية لا يعتمد على التجارب السينمائية السابقة. كان مارشال ماكلوهان Marshall McLuhan على خطأ: فالوسيلة ليست الرسالة. بل الوسيلة هي الوسيلة، والتخزين والتسليم هما التخزين والتسليم. ولسنا مضطرين للتمسك بالطرائق القديمة للذاكرة والنقل، ولسنا مضطرين لأن نفترض أن الأحدث هو دائماً الأفضل.

لكن مارشال ماكلوهان كان أيضاً على حق: فلا توجد وسيلة تترك عاداتنا الإدراكية دون أن تؤثر فيها بمجرد أن نبدأ بمعايشتها، ونحن نصبح أكثر رقمية كل يوم. هذا يعني أنه حتى لو ظلت أفلامنا على حالها، فإننا نتغير، ويصبح وضعنا أكثر شبهاً بوضع مارغريت دومون في فيلم «حساء البط»: إذ نعلم أنه لا يُفترَض بنا تصديق ما تراه أعيننا، لكننا لا ندري ماذا نفعل بالشكوك التي تنتابنا.

يرى توماس إلسايسر Thomas Elsaesser أن التقنيات المتعاقبة للسينما، منذ بدايتها وصولاً إلى يومنا الحالي، قد تمثل «خطاً معقداً من التطور تعد فيه كل تقنية علامةً على خطوةٍ في مسار انفصال الصور عن مدلولاتها المادية». تلك هي المدلولات التي قال بارت إن التصوير الفوتوغرافي يحملها معه دائماً، ومع ذلك يبدو الانفصال فعلياً أشبه باتحاد يزداد وثاقة، بما أن كل فتْح علمي جديد في الوسائط البصرية - جهاز التلفزيون الفائق الدقة، التقاط الحركة على أفلام، على سبيل المثال - يزيد، كما يقال، من تأثير واقعية الصورة، وهذا صحيح، ولكن في ما يتصل بالتأثير فقط. تكتسب عملية الانفصال شكلها الكامل الأنيق. وكلما قلَّ مقدار الواقع الحقيقي في الصورة، في شكلِ أثر أو طبعة أو ظل، بدا ما نراه أكثر شبهاً بالواقع، إلى حد لا يعود معه أي شيء يبدو حقيقياً على الشاشة ما لم تكن عملية نقله حافلة بالعديد من الخدع البارعة. ويمكن التلطيف من تأثير ما يطلق عليه بازين «هوسنا بالواقعية»، أو تعديل هذا التأثير، فقط باللجوء إلى أشكال من التلفيق تكون أكثر إتقاناً وتطوراً. كانت عملية الانفصال هذه دائماً جزءاً من تقنية الفيلم إلى حد ما، وهي المصدر الذي استوحى منه والتر بنيامين عندما كتب عن الزهرة الزرقاء في أرض التقنيات، الجمال الطبيعي الذي ينشأ كما يبدو دون مساعدة والذي يتطلب مساعدة تفوق ما يقدمه أكثر الخيالات جموحاً. من هذا المنظور، لا تبدو المؤثرات الخاصة، في أفضل حالاتها، خاصة، لأنها لا تشبه المؤثرات. ولكن حتى بنيامين لم يكن يتخيل أن الزهرة ستزداد زرقة، وأن لا نهائية عملية الانفصال، وتناقضاتها التي لا تكف عن الدوران الحلزوني لم تتضحا لنا تماماً إلا مؤخراً.

يتساءل ستيف إدواردز Steve Edwards: «إلى أي حد يمكن اعتبار الصور الرقمية صوراً فوتوغرافية؟» ثم يجيب قائلاً: إن التصوير الرقمي والتصوير الفوتوغرافي الكيميائي كليهما، يمثلان عالماً يُفتَرَض أنه موجود مسبقاً. «ولكن، بما أن عناصر الصورة pixels تتحول باستمرار، تضعف هذه العلاقة».

كانت علاقة الصورة بالعالم، على الدوام، أضعف مما كانت تدعيه أساطير التصوير الفوتوغرافي العظيمة، و«الرقمي» بمعنى ما هو مجرد اسم لفهْمنا المتأخر لمقدار التلاعب الممكن في أي

طريقة لصنع التصاوير. ومع ذلك، وكما يقول إدواردز، إذا جرى تحويل صورة سيارة إلى صورة دراجة هوائية، بواسطة الحاسوب، وجب علينا أن نتساءل إن كان يتعين علينا الاستمرار في إطلاق اسم صورة على نتيجة العملية. سؤال رائع، وباعتقادي أن الجواب هو أننا ما لم نكن نعرف حكاية التحويل فسوف نطلق على النتيجة اسم صورة، صورة دراجة هوائية.

إن الاعتقاد أن الفيلم الرقمي لا يمكنه تصوير العالم على حقيقته، لمجرد أن بإمكان الحاسوب تغيير الصورة، يبدو، بأسلوبه الخاص، اعتقاداً متطرفاً شأن أي إيمان ساذج بطريقة التصوير القديمة، بما تنطوي عليه من حلم بالأصول الطبيعية والتقنية الصادقة، ومن افتراض أن الأصفار وأرقام الواحد لا يمكنها خلق أي شبه بالواقع، وأن الطرائق التناظرية فقط هي التي يمكن الوثوق بها. ولكن عندما نفهم أن بالإمكان إجراء إعادة ترتيب ثورية صيغ البيانات الرقمية والتمثيلية، على السواء، وعندما ندرك المدى الذي رفعتْ به التقنيةُ الرقمية قيمةَ ما هو على المحك في لعبة كهذه، فربما نكون قد عدنا إلى حيث كنا في الأصل. فنحن نقرر واقعية الفيلم، أو محاكاته للواقع أو استحضاره صورة الواقع، مثلما نقرر كل المسائل المتعلقة بالحقيقة والواقع: نجمع الأدلة، ونجري مقارنات، ونصدق ما تراه أعيننا، ونتوصل إلى معرفة ماذا سنصدق أيضاً.

ما دمّره العصر الرقمي، أو أزاله من الوجود أو بدّده، هو مجموعة المعاني التي كان الفيلم يحدِّدها: الفن والصناعة وفضاء العرض والعادة وفلك المشاهير. سوف يختفي على الأرجح حتى أسلوب الإرسال المتعدد Multiplex عندما يبدأ تحميل الأفلام من خادم Server، بدلاً من نقلها إلى مواقع فردية، وقد تقتفي أقراص الفيديو الرقمية DVD أثر الأقراص المدمجة في مصيرها الحتمي. وسوف نشاهد الأفلام عن طريق طلبها من برنامج شبيه ببرنامج I-Tunes -كما يفعل العديد من الأشخاص حالياً. وأنا واثق من أننا سنواجه كل أنواع الدمار الأخرى لعاداتنا، القابعة بانتظارنا.

لكنني أعتقد أنه سيظل هناك معنيان للفيلم، الأول دقيق تماماً والثاني فضفاض، وفي رأيي أن قوة الجذب بينهما هي التي ستساعد على إبقاء المصطلح حياً. هل يمكن أن يتغير الاسم؟ هل سيأتي يوم نطلق فيه على «الفيلم»، سواء بأحد المعنيين المذكورين أو بكليهما، اسماً آخر؟ ربما، لكنني أخمّن أننا لن نفعل ذلك.

المعنيان هما التالي: الفيلم هو قصة أو مسألة (تذكّر الوصف الحذر في القاموس: «تمثيل سينماتوغرافي لقصة أو مسرحية أو حكاية أو حدث، وما إلى ذلك») جرت صياغتها وروايتها من منظور معين وتحديد نهايتها وتقرير أحداثها على نحو متعمَّد، سواء أكانت فيلماً وثائقياً، أم بنية فنية ما، أم جزءاً من واقع قاس، أم محض خيال. هذا ما نفهمه عندما يقول الناس إنهم كانوا يشاهدون فيلماً. وصانع الأفلام هو الشخص الذي يصنع هذه الأشياء. المعنى الثاني هو أيضاً معنى سبق أن استحضرته في موضع سابق من الكتاب، وهو تتابُع مشاهد حركية بطول معين footage: أجزاء أو متسلسلة، قصيرة أو طويلة، روائية أو واقعية، تحوي صوراً التقطت أثناء مسار الحركة. يمكن جمع تلك القطع لتصبح فيلماً بالمعنى الأول، لكن عدم اضطرار هذا الشكل للتجميع هو جزء من الحرية التي تميّزه، وغالباً ما تكمن قيمة هذه المشاهد في الإحساس بأنها عرضية، حتى لو كانت عرضيتها زائفة.

من هذا المنطلق، يُبقي الفيلم الرقمي على شيء من الولاء القديم للتصوير الفوتوغرافي. تحفل الأفلام السينمائية القديمة بقصص حول بعض اللحظات المحرجة التي صوِّرت في الفيلم دون قصد، أي كما يقول توم غَنينغ Tom Gunning «يتأكد الشعور بأن آلة التصوير هي الوسيلة غير البشرية للحقيقة، عندما نلاحظ أن تصوير الفيلم غالباً ما يجري دون قصد». قد نقول: إن آلة التصوير يمكن أن تكذب، لكن الأحداث غير المقصودة لا تكذب. وهنا يبدو رأي نويل بورش Noel Burch مهماً، ومفاده أن الفيلم خاضع، على نحو غريب، للصدفة ومع ذلك فقد صنع تاريخه بمحاولة السعي للتغلب عليها: «يقوم معظم صناع الأفلام عادة بإقصاء عالم الصدفة المحضة ... إلى زاوية منسية خارج نطاق فضاء الشاشة». يسعى الفيلم، بالمعنى الأول الذي سبق وذكرته، إلى هزيمة الفيلم بالمعنى الثاني. وقد نشعر أن بعض أعظم الأفلام، مثل فيلم «الفهد» *The Leopard* (1963)، للمخرج فيسكونتي Visconti، ينجح في ذلك، ولكن ليس كثيراً، أو مثل فيلم «المنسيون» *Los Olvidados* (1950)، للمخرج بونويل، يفشل في ذلك، ولكن ليس إلى حد كبير.

يبدو أننا قد نهتم بالفيلم لأنه يستجيب تماماً لما يصفه كل من ليو تشارنيه Leo Charney وفانيسا شوارتز Vanessa Schwartz بأنه «دافعنا لتحديد وتثبيت وتمثيل لحظات معزولة، في مواجهة وسائل إلهاء الحداثة وأحاسيسها»، لكن الفيلم يفعل ذلك فقط عندما نعامله، كما نعامله دائماً، باعتباره شكلاً من الصور الفوتوغرافية المتلاحقة. والفيلم، بأسلوبه السحري الذي يضفي الحياة، لا يُعرِّف شيئاً ولا يثبته ولا حتى يمثّله، وهو لا يأسر موضوعاته ولا يحتجزها ولا يجمّدها، بل هو يتركها تنطلق، ويمنحها الحياة التي ظننا أنها فقدتها، وسواء أكان الفيلم ذا شكل محدد محكم أم كان غير متقن، فإنه يمزج ما نتذكره بما نحلم به، ويقدم لنا صورة للحركة لا نستطيع تصديقها غالباً، ولا نستطيع إنكارها أبداً. راقب فقط أولئك الأطفال على هاتفك المحمول، أو مارلين ديتريش وهي تقوم ثانية برفع حاجبيها بحركة تهكمية.

المراجع

الفصل الأول

Mary Ann Doane, The Emergence of Cinematic Time (Cambridge .and London: Harvard University Press, 2002), p. 172

Sandra Aamodt and Sam Wang , Welcome to Your Brain (New York, .Berlin, London: Bloomsbury, 2008), p. 47

Joseph and Barbara Anderson, «The Myth of Persistence of Vision (.Revisited', Journal of Film and Video , 45(1) (Spring 1993

Hollis Frampton, «Lecture', in P. Adams Sitney (ed.), The Avant-.Garde Film (New York: New York University Press, 1978), p. 279

Virginia Woolf, «The Cinema', in The Captain's Death-Bed and Other Essays (New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1978), .p. 181

Walter Benjamin, «A Small History of Photography', in One Way Street and Other Writings , tr. Edmund Jephcott and Kingsley .Shorter (London: Verso Books, 1979), pp. 242-3

Roland Barthes, Camera Lucida , tr. Richard Howard (New York: Hill .and Wang, 1981), pp. 28, 5, 79, 90, 96

André Bazin, What is Cinema? Volume 1, tr. Hugh Gray (Berkeley: .University of California Press, 1967), pp. 12, 29, 30

Aristotle, Poetics , tr. S. H. Butcher (New York: Hill and Wang, 1961), .pp. 55, 56

Patricia Aufderheide, Documentary Film: A Very Short Introduction .(Oxford, New York: Oxford University Press, 2007), p. 56

Wheeler Winston Dixon and Gwendolyn Audrey Foster, A Short History of Film (New Brunswick: Rutgers University Press, 2008), pp. .1-3

Charles Musser, «Introducing Cinema to the American Public', in Gregory A. Waller (ed.), Moviegoing in America (Oxford and Malden, .Mass.: Blackwell, 2002), p. 13

Noel Burch, Theory of Film Practice , tr. Helen R. Lane (Princeton: .Princeton University Press, 1981), p. 12

Luis Buñuel, «Dreyer's Joan of Arc ', in Francisco Aranda (ed.), Luis .Buñuel (New York: Da Capo, 1978), p. 268

P. Adams Sitney, Modernist Montage (New York: Columbia .University Press, 1990), p. 17

Lev Kuleshov, Kuleshov on Film , tr. Ron Levaco (Berkeley, Los .Angeles, London: University of California Press, 1974), p. 48

Sean Cubitt, The Cinema Effect (Cambridge, Mass.: MIT Press, .2004), p. 97

Donald Crafton, Before Mickey (Chicago: University of Chicago .Press, 1993), pp. 8, 12, 52

.Lillian Ross, «With Fellini’, The New Yorker , 24 June 1985

(.John Gregory Dunne, Monster (New York: Random House, 1997

André Bazin, What is Cinema? Volume 1, tr. Hugh Gray (Berkeley: .University of California Press, 1967), pp. 74, 83, 9, xviii

Peter Biskind, Star: How Warren Beatty Seduced America (New .York: Simon & Schuster, 2011), p. 160

Richard Dyer, Heavenly Bodies: Film Stars and Society (London: .Routledge, 2003), p. 17

Laura Mulvey, Death 24x a Second (London: Reaktion Books, 2006), .pp. 17, 67, 69

.Robert Desnos, Cinéma (Paris: Gallimard, 1966), p. 9

Alain Badiou, «Du cinéma comme emblème démocratique’, Critique ., January-February 2005, p. 9

Roland Barthes, Mythologies , tr. Annette Lavers (New York: Hill and .Wang, 1972), pp. 27-8

Buñuel’s phrase is «the pititful geography of their faces’. Quoted in .Francisco Aranda, Luis Buñuel: A Critical Biography , tr. and ed

.David Robinson (New York: Da Capo, 1976), p. 268

Luis Buñuel, Mon dernier soupir (Paris: Robert Laffont, 1982), p. .173

William Rothman, Documentary Film Classics (Cambridge: .Cambridge University Press, 1997), pp. 27, 24, 112, 44

Jacques Rancière, La fable cinématographique (Paris: Seuil, 2001), .pp. 201-2

Philip Lopate, Notes on Night and Fog (New York: Criterion (.Collection, 2003

Emilie Bickerton, A Short History of Cahiers du Cinema (London: .Verso, 2009), p. 2

Theodor W. Adorno, Minima Moralia , tr. E. F. N. Jephcott (London: .Verso, 1978), p. 163

Jean-Luc Godard, Histoire(s) du cinéma (Paris: Gallimard, 1998), p. .86

Stuart Galbraith IV, The Emperor and the Wolf (London and New .York: Faber and Faber, 2001), p. 253

A. L. Rees, A History of Experimental Film and Video (London: BFI .Publishing, 1999), p. viii

Leo Charney and Vanessa Schwartz (eds.), Cinema and the Invention of Modern Life (Berkeley, Los Angeles, London: University .of California Press, 1995), p. 6

Hollis Frampton, «A Pentagram for Conjuring the Narrative’, in P. Adams Sitney (ed.), The Avant-Garde Film (New York: New York .University Press, 1978), p. 284

François Truffaut, «Une certain tendance du cinéma français’, .Cahiers du cinéma , January 1954

François Truffaut, «Ali Baba et la politique des auteurs’, Cahiers du .cinéma , February 1955

Andrew Sarris, The American Cinema (New York: Da Capo, 1996), .pp. 29-30

.David Lynch, Catching the Big Fish (New York: Tarcher, 2007), p. 51

Esther Leslie, Hollywood Flatlands (London: Verso, 2002), pp. 289, .291

Stanley Cavell, The World Viewed (Cambridge, Mass.: Harvard .University Press 1979), pp. 168, 170, 171

الفصل الثالث

Hollis Frampton, «Lecture’, in P. Adams Sitney (ed.), The Avant-.Garde Film (New York: New York University Press, 1978), p. 276

Georges Duhamel, Scènes de la vie future (Paris: Mercure de .France, 1930), p. 58

Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility’, in Selected Writings , Volume 4, tr. Harry Zohn and Edmund Jephcott (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, .2003), pp. 268, 269

.Pauline Kael, Going Steady (Boston: Little, Brown, 1970), p. 129

Susan Sontag, «The Decay of Cinema', New York Times , 25 .February 1996

.William Paul, «The K-Mart Audience at the Mall Movies', in Gregory

A. Waller (ed.), Moviegoing in America (Oxford and Malden, Mass.: .Blackwell, 2002), p. 286

Stephen Barber, Abandoned Images: Film and Film's End (London: .Reaktion Books, 2010), pp. 12, 7, 26, 88, 8

(John Eberson, «A Description of the Capitol Theater, Chicago (1925 ,

in Gregory A. Waller (ed.), Moviegoing in America (Oxford and .Malden, Mass.: Blackwell, 2002), p. 107

Jacques Rancière, «L'affect indécis', Critique, January-February .2005, p. 154

Philip Larkin, «Poetry of Departures', in The Less Deceived (London: .Faber, 1955), p. 22

George N. Fenin and William K. Everson, The Western: From Silents .to the Seventies (New York: Penguin, 1977), passim

Robert Warshow, The Immediate Experience (Cambridge, Mass.: .Harvard University Press, 2002), pp. 100, 107

Fredric Jameson, The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System (Bloomington and London: Indiana University .Press/BFI Publishing, 1992), p. 9

Jonathan Rosenbaum, Goodbye Cinema, Hello Cinephilia (Chicago: .University of Chicago Press, 2010), pp. xii, 5

Thomas Elsaesser, «Early Film History and Multimedia’, in Wendy Chun and Tom Keenan (eds.), New Media, Old Media (New York: .Routledge, 2006), p. 23

Steve Edwards, Photography: A Very Short Introduction (Oxford: .Oxford University Press, 2006), p. 132

Tom Gunning, «Tracing the Individual Body’, in Leo Charney and Vanessa Schwartz (eds.), Cinema and the Invention of Modern Life .(Berkeley and London: University of California Press, 1995), p. 36

Noël Burch, Theory of Film Practice (Princeton: Princeton University .Pres, 1981), p. 118

Charney and Schwartz (eds.), «Introduction’, Cinema and the .Invention of Modern Life p. 3

قراءات إضافية

Lawrence Alloway, Violent America: The Movies, 1946-1964 (New .(York: Museum of Modern Art, 1971

Rick Altman, The American Film Musical (Bloomington, Indiana: .(Indiana University Press, 1987

.(Dudley Andrew, What Cinema Is (Oxford: Blackwell, 2010

.(Rudolf Arnheim, Film as Art (London: Faber, 1958

Patricia Aufderheide, Documentary Film: A Very Short Introduction .((Oxford and New York: Oxford University Press, 2007

.(Antoine de Baecque, La Cinéphilie (Paris: Fayard, 2003

Béla Balázs, Theory of the Film , tr. Edith Bone (New York: Dover, .(1970

Tino Balio, The American Film Industry (Madison: University of .(Wisconsin Press, 1976

.(Tino Balio, Grand Design (New York: Scribner, 1993

Stephen Barber, Abandoned Images: Film and Film’s End (London: Reaktion Books, 2010).

Roland Barthes, Camera Lucida , tr. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981).

Roland Barthes, Mythologies , tr. Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1972).

André Bazin, What is Cinema? , tr. Hugh Gray (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1967).

Walter Benjamin, One Way Street and Other Writings , tr. Edmund Jephcott and Kingsley Shorter (London: Verso Books, 1979).

Walter Benjamin, Selected Writings , Volume 4, tr. Edmund Jephcott and others (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003).

Emilie Bickerton, A Short History of Cahiers du Cinéma (London and New York: Verso, 2009).

D. Bordwell, Ozu and the Poetics of Cinema (Princeton: Princeton University Press, 1988).

D. Bordwell, On the History of Film Style (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997).

D. Bordwell, Planet Hong Kong (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000).

Steven T. Brown, Cinema Anime (London: Palgrave Macmillan, 2006).

K. Brownlow, The Parade’s Gone By (New York: Knopf, 1968).

Noel Burch, Theory of Film Practice , tr. Helen R. Lane (Princeton: .(Princeton University Press, 1981

Noel Burch, To the Distant Observer , ed. Annette Michelson (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, .(1979

Noel Burch, Life to Those Shadows , tr. and ed. Ben Brewster (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, .(1990

Stanley Cavell, The World Viewed (Cambridge, Mass.: Harvard .(University Press, 1971

Stanley Cavell, Pursuits of Happiness (Cambridge, Mass.: Harvard .(University Press, 1981

Leo Charney and Vanessa Schwartz (eds.), Cinema and the Invention of Modern Life (Berkeley, Los Angeles, and London: .(University of California Press, 1995

Wendy Chun and Thomas Keenan (eds.), New Media, Old Media .((New York and London: Routledge, 2006

.(David A. Cook, A History of Narrative Film (New York: Norton, 2004

Donald Crafton, Before Mickey (Chicago: University of Chicago .(Press, 1993

Donald Crafton, The Talkies (Berkeley, Los Angeles, and London: .(University of California Press, 1997

Jonathan Crary, Techniques of the Observer (Cambridge, Mass.: .(MIT Press, 1990

Sean Cubitt, The Cinema Effect (Cambridge, Mass.: MIT Press, .(2004

.(Gilles Deleuze, Cinéma 1 and 2 (Paris: Minuit, 1986, 1989

.(Robert Desnos, Cinéma (Paris: Gallimard, 1966

Wheeler Winston Dixon and Gwendolyn Audrey Foster, A Short .(History of Film (New Brunswick: Rutgers University Press, 2008

Mary Anne Doane, The Emergence of Cinematic Time (Cambridge, .(Mass. and London: Harvard University Press, 2002

John Gregory Dunne, Studio (New York: Farrar, Straus and Giroux, .(1969

.(John Gregory Dunne, Monster (New York: Random House, 1997

Richard Dyer, Heavenly Bodies: Film Stars and Society (London: .(Routledge, 2003

Steve Edwards, Photography: A Very Short Introduction (Oxford: .(Oxford University Press, 2006

Sergei Eisenstein, Film Form , ed. and tr. Jan Leyda (New York: .(Harcourt Brace, 1949

Lotte Eisner, The Haunted Screen , tr. Roger Greaves (Berkeley: .(University of California Press, 1969

Thomas Elsaesser and Adam Barker (eds.), Early Cinema (London: .(BFI Publishing, 1990

Christopher Finch, The Art of Walt Disney: From Mickey Mouse to .(the Magic Kingdoms (New York: H. N. Abrams, 1973

Christine Gledhill and Linda Williams (eds.), Reinventing Film .(Studies (New York: Oxford University Press, 2000

Jean-Luc Godard, Histoires du cinéma (Paris: Gallimard (book);
.(Gaumont (DVD), both 1998

Tom Gunning, The Films of Fritz Lang (London: BFI Publishing,
.(2000

Mark Hansen, New Philosophy for New Media (Cambridge, Mass.
.(and London: MIT Press, 2004

Miriam Hansen, Babel and Babylon (Cambridge, Mass.: Harvard
.(University Press, 1991

Forsyth Hardy, Grierson on Documentary (Berkeley: University of
.(California Press, 1966

Dan Harries (ed.), The New Media Book (London: BFI Publishing,
.(2002

Fredric Jameson, The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in
the World System (Bloomington and London: Indiana University
.(Press/BFI Publishing, 1992

Anton Kaes, From Hitler to Heimat: The Return of History as Film
.((Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989

Christian Keathley, Cinephilia and History (Bloomington: Indiana
.(University Press, 2006

Siegfried Kracauer, From Caligari to Hitler (Princeton: Princeton
.(University Press, 1947

Siegfried Kracauer, Theory of Film (New York: Oxford University
.(Press, 1960

Lev Kuleshov, Kuleshov on Film , tr. Ron Levaco (Berkeley, Los
.(Angeles, and London: University of California Press, 1974

Esther Leslie, Hollywood Flatlands: Animation, Critical Theory and
.(the Avant-Garde (London and New York: Verso, 2002

Richard Maltby, Harmless Entertainment: Hollywood and the Ideology of Consensus (Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1983).

Lev Manovich, The Language of New Media (Cambridge, Mass. and London: MIT Press, 2001).

Christian Metz, Film Language , tr. Michael Taylor (Chicago: University of Chicago Press, 1991).

James Monaco, How to Read a Film (New York: Oxford University Press, 2009).

Laura Mulvey, Death 24x a Second (London: Reaktion Books, 2006).

Laura Mulvey, Visual and Other Pleasures (New York: Palgrave Macmillan, 2009).

Charles Musser, The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907 (New York: Scribner, 1990).

Susan J. Napier, Anime from Akira to Princess Mononoke (New York: Palgrave, 2001).

Michael North, Camera Works: Photography and the Twentieth-Century Word (New York: Oxford University Press, 2005).

Geoffrey Nowell-Smith (ed.), Oxford History of World Cinema (Oxford and New York: Oxford University Press, 1997)).

Geoffrey O’Brien, Castaways of the Image Planet (Washington, DC: Counterpoint, 2002).

S. S. Prawer, Caligari’s Children (Oxford and New York: Oxford University Press, 1980).

V. I. Pudovkin, Film Technique and Film Acting , tr. and ed. Ivor Montagu (London: Vision, 1968).

.(Jacques Rancière, La fable cinématographique (Paris: Seuil, 2001

Robert Ray, A Certain Tendency of the Hollywood Cinema
.((Princeton: Princeton University Press, 1985

Robert Ray, The ABCs of Classic Hollywood (Oxford: Oxford
.(University Press, 2008

A. L. Rees, A History of Experimental Film and Video (London: BFI
.(Publishing, 1999

David Robinson, From Peepshow to Palace (New York: Columbia
.(University Press, 1996

D. N. Rodowick, Gilles Deleuze's Time Machine (Durham and
.(London: Duke University Press, 1997

.(Jonathan Rosenbaum, Movie Wars (Chicago: A. Cappella, 2000

Jonathan Rosenbaum, Goodbye Cinema, Hello Cinephilia (Chicago:
.(University of Chicago Press, 2010

.(Paul Rotha, The Film Till Now (New York: Twayne, 1960

William Rothman, Documentary Film Classics (Cambridge:
.(Cambridge University Press, 1997

.(Barry Salt, Film Style and Technology (London: Starword, 1983

.(Andrew Sarris, The American Cinema (New York: Dutton, 1968

Thomas Schatz, Hollywood Genres (Philadelphia: Temple University
.(Press, 1981

P. Adams Sitney (ed.), The Avant-Garde Film (New York: New York
.(University Press, 1978

P. Adams Sitney, Modernist Montage (New York: Columbia
.(University Press, 1990

Robert Sklar, Movie-Made America (New York: Random House,
.(1975

Robert Sklar, World History of Film (New York: Harry N. Abrams,
.(2002

Susan Sontag, On Photography (New York: Farrar, Straus and
.(Giroux, 1977

Garrett Stewart, Between Film and Screen (Chicago: University of
.(Chicago Press, 1999

Andrei Tarkovsky, Sculpting in Time , tr. Kitty Hunter-Blair (New York:
.(Alfred A. Knopf, 1987

Kristin Thompson, Breaking the Glass Armor (Princeton: Princeton
.(University Press, 1988

.(David Trotter, Cinema and Modernism (Oxford: Blackwell, 2007

Gregory A. Waller (ed.), Moviegoing in America (Oxford and Malden,
.(Mass.: Blackwell, 2002

Robert Warshow, The Immediate Experience (Garden City, NY:
.(Doubleday, 1962

George Wilson, Narration in Light (Baltimore: Johns Hopkins
.(University Press, 1986

.(Peter Wollen, Signs and Meaning (London: BFI Publishing, 1979

.(Peter Wollen, Singin’ in the Rain (London: BFI Publishing, 1992

Virginia Woolf, «The Cinema', in The Captain's Death-Bed and Other
.(Essays (New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1978

مشاهدات مقترحة

القائمة التالية ليست قائمة اعتباطية؛ لأن هناك اتفاقاً كبيراً على أهمية الأعمال الواردة فيها. لكن القائمة تتجاهل عدداً كبيراً من الأفلام الممتازة، وأنا أعرضها للقراء بوصفها مجموعة من الاقتراحات فقط، فرصاً للقيام برحلات مثيرة في عالم السينما وفي السينما العالمية.

الأرجنتين

ساعة الأفران 1973 ، *Hour of the Furnaces* (جيتينو / سولاناس).

المستنقع 2001، *The Swamp* (مارتل).

البرازيل

أنطونيــو داس مورتيـــس 1969، *Antonio das Mortes* (غلاوبر روتشا).

الحافلة رقم 174 2002، *Bus 174* (باديلا / لاكريدا).

المحطة المركزية 1998، *Central Station* (ساليس).

أرض الحزن 1967، *Land in Anguish* (غلاوبر روتشا).

الصين

البطل 2002، *Hero* (زانج)

طبيعة صامتة 2006، *Still Life* (جانكي).

الأرض الصفراء 1984، *Yellow Earth* (شين).

كوبا

العشاء الأخير 1976، *The Last Supper* (غوتييريس أليا).

ذكريات التخلف 1968، *Memories of Underdevelopment* (غوتييريس أليا) .

الدنمارك

تكسُّر الأمواج 1996، *Breaking the Waves* (فون ترير).

أيام الغضب 1943، *Day of Wrath* (دراير).

فرنسا

نفس لاهث 1960 ، *Breathless* (غودار).

أطفال الفردوس 1945، *Children of Paradise* (كارني).

الرصيف 1962، *La Jetée* (ماركر).

الليل والضباب 1955، *Night and Fog* (رينيه).

النشال 1959، *Pickpocket* (بريسون).

قواعد اللعبة 1939، *Rules of the Game* (رينوار).

ألمانيا

أجيرا، غضب الرب 1972، *Aguirre Wrath of God* (هرتزوغ).

خزانة الدكتور كاليغاري 1919، *The Cabinet of Dr Caligari* (فيين).

إم 1931 ، *M* (لانغ).

نوسفيراتو 1922، *Nosferatu* (مورناو).

لا مجال للصلح 1965، *Not Reconciled* (ستراوب).

صندوق باندورا 1929، *Pandora's Box* (بابست).

أجنحة الرغبة 1987، *Wings of Desire* (فندرز).

هونغ كونغ

الأبطال لا يذرفون الدموع 1986، *Heroes Shed No Tears* (وو).

مزاج الحب 2001، *In the Mood for Love* (كار واي).

المجر

العقيد ريدل 1985، *Colonel Redl* (زابو).

الأحمر والأبيض 1981، *The Red and the White* (يانشو).

الهند

تشاندراليخا *Chandralekha*، 1948 (فاسان).

أغنية الطريق *Pather Panchali*، 1955 (راي).

سلاماً يا بومباي *Salaam Bombay*، 1988 (ناير).

إيران

لقطة مقربة *Close Up*، 1994 (كيارستمي).

الذهب القرمزي *Crimson Gold*، 2003 (بناهي).

إيطاليا

معركة الجزائر *The Battle of Algiers*، 1966 (بونتيكورفو).

المغامرة *L'Avventura*، 1960 (أنطونيوني).

الحياة الحلوة *La Dolce Vita*، 1960 (فِلّيني).

روكـــو وأشـــقاؤه *Rocco and His Brothers*، 1960 (فيسكونتي).

روما مدينة مفتوحة *Rome Open City*، 1945 (روسيليني).

اليابان

الحصن الخفي *The Hidden Fortress*، 1958 (كوروساوا).

في عالم الحواس *In the Realm of the Senses*، 1976 (أوشيما).

الساموراي السبعة *Seven Samurai*، 1954 (كوروساوا).

قصة طوكيو *Tokyo Story*، 1953 (أوزو).

حكايات ضوء القمر والمطر *Ugetsu Monogatari*، 1953 (ميزوغوشي).

مالي

يلين *Yeelen*، 1987 (سيسيه)

المكسيك

الحب الشقي *Amores Perros*، 2000 (غونزاليس إيناريتو).

المنسيون *Los Olvidados*، 1950 (بونويل).

ماريا كانديلاريا *Maria Candelaria*، 1944 (فرنانديز).

بولندا

رماد وماس *Ashes and Diamonds*، 1958 (فايدا).

الحاجز *Bariera*، 1966 (سكوليموفسكي).

البرتغال

رحلة إلى بداية العالم *Voyage to the Beginning of the World*، 1997 (أوليفييرا).

روسيا/الاتحاد السوفييتي

البارجة بوتِمكِن *Battleship Potemkin*، 1925 (إيزنشتاين).

تعال وانظر *Come and See*، 1985 (كليموف).

إيفان الرهيب *Ivan the Terrible*، 1944، 1958 (إيزنشتاين).

رجل مع كاميرا فيلم *Man with a Movie Camera*، 1929 (فيرتوف).

الحنين *Nostalgia*، 1933 (تاركوفسكي).

السنغال

الغريب *Ceddo*، 1977 (سمبين).

إله الرعد *God of Thunder*، 1971 (سمبين).

إسبانيا

أرض دون خبز *Land without Bread*، 1933 (بونويل).

فيريديانا *Viridiana*، 1961 (بونويل).

العودة *Volver*، 2006 (ألمودوفار).

السويد

برسونا *Persona*، 1966 (برغمان).

ثمار الفريز البري *Wild Strawberries*، 1957 (برغمان).

تايوان

المرعب 1986، *The Terrorizer* (يانغ).

المملكة المتحدة

لقاء عابر 1945، *Brief Encounter* (لين).

القلوب الطيبة والتيجان 1949، *Kind Hearts and Coronets* (هامر).

توم المتلصص 1960، *Peeping Tom* (باول).

الرجل الثالث 1949، *The Third Man* (ريد).

الولايات المتحدة الأمريكية

أمريكي في باريس 1951، *An American in Paris* (مينيلي).

حمى الذهب 1925، *The Gold Rush* (شابلن).

الأخيار 1990، *Goodfellas* (سكورسيزي).

التعصب 1916 ، *Intolerance* (غريفيث).

طريق مولهولاند 2001، *Mulholland Drive* (لينش).

ناشفيل 1975، *Nashville* (ألتمان).

الإمبراطـورة القرمزيــة 1934، *The Scarlet Empress* (ستيرنبرغ).

الباحثون 1956، *The Searchers* (فورد).

البعض يفضلونها ساخنة 1959، *Some Like It Hot* (وايلدر).

لمسة الشر 1958، *Touch of Evil* (ويلز).

الفهرس

Table of Contents